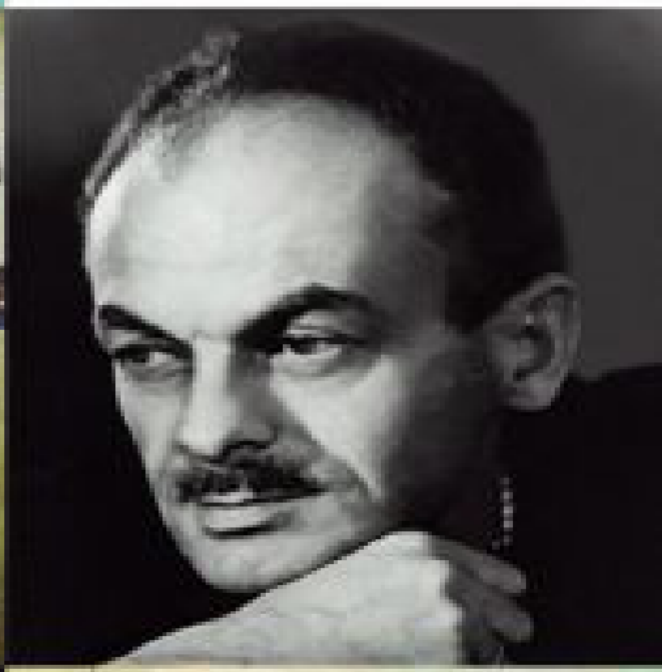
БУЛАТ ОКУДЖАВА



Дмитрий Быков

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Имя Булата Окуджавы (1924–1997) для нескольких поколений читателей и слушателей стало синонимом понятий «интеллигентность», «благородство», «достоинство». Кажущаяся простота его стихов и песен давала возможность каждому применить их к себе, пропитать личными биографическими обстоятельствами, в то время как в биографии самого Окуджавы в полной мере отразился российский XX век – арест родителей, война, бурная популярность времен оттепели, официальное полупризнание и трагические разочарования последних лет. Интерес к жизни и творчеству Окуджавы остается огромным, но его первое полное жизнеописание выходит в свет впервые. Его автор, известный писатель и публицист Дмитрий Быков, рассматривает личность своего героя на широком фоне отечественной литературы и общественной жизни, видя в нем воплощение феномена русской интеллигенции со всеми ее сильными и слабыми сторонами, достижениями и ошибками. Книга основана на устных и письменных воспоминаниях самого Булата Шалвовича, его близких и друзей, включает в себя обстоятельный анализ многих его произведений, дополнена редкими фотографиями.

- Дмитрий Быков
  - ОТ АВТОРА
  - Пролог
  - Часть первая
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
  - Часть вторая
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
    - Глава шестая
    - Глава седьмая
    - Глава восьмая
    - Глава девятая
    - Глава десятая

        - Глава одиннадцатая
        - Глава двенадцатая
        - Глава тринадцатая
    - Часть третья
        - Глава первая
        - Глава вторая
        - Глава третья
        - Глава четвертая
        - Глава пятая
        - Глава шестая
        - Глава восьмая
        - Глава девятая
        - Глава десятая
        - Глава одиннадцатая
        - Глава двенадцатая
    - Часть четвертая
        - Глава первая
        - Глава вторая
        - Глава третья
        - Глава четвертая
        - Глава пятая
        - Глава шестая
        - Глава седьмая
        - Глава восьмая
        - Глава девятая
    - ЭПИЛОГ
    - ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Б. Ш. ОКУДЖАВЫ
    - ПЕСНИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ[1]
    - КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
        - СОЧИНЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
        - ЛИТЕРАТУРА О БУЛАТЕ ОКУДЖАВЕ
- notes
    - 1

Дмитрий Быков
Булат Окуджава

Льву Александровичу Аннинскому

ОТ АВТОРА

Эта книга еще не была закончена, когда ее автору уже пришлось столкнуться с неудовольствием отдельных читателей по поводу первых опубликованных глав. Одним – быть может, заслуженно – не нравилась кандидатура биографа, другие – быть может, обоснованно – полагали, что время для взвешенной работы на эту тему еще не пришло.

Булат Окуджава жил среди нас недавно: одиннадцать лет для истории не срок. Многим из нас – подобно автору – повезло его слушать и с ним говорить (сказать «мы знали его» имеют право лишь ближайшие родственники и узкий круг друзей). Его жизнь тесно сплетена с историей российского двадцатого века, несколько раз эта история проехалась по его биографии асфальтовым катком, а однозначно оценить великие и страшные события, пристрастным свидетелем и участником которых ему довелось быть, вряд ли смогут даже потомки. Все еще горячо – и вряд ли остынет, если так и будет повторяться.

Наверное, другой персонаж не вызвал бы такой полемики. Но Окуджава – случай особый: каждый чувствует его личной собственностью. С помощью сложных, сугубо индивидуальных приемов, которых мы попытались коснуться в этой книге, он создавал рамочные конструкции, в которые слушатель может поместить себя и свою судьбу – так сказать, пропитать его стихи, песни и даже прозу личными биографическими обстоятельствами. Каждый был уверен, что Окуджава поет лично для него и о нем. Каждый – кроме тех, кто с первых звуков его песен и самого имени испытывал к нему необъяснимую, избыточную злобу, подобную той, какую ладан вызывает у чертей.

В результате почти любой слушатель Окуджавы имеет свою версию его биографии и тайного смысла его сочинений, а к чужим попыткам истолковать и просто изложить его судьбу относится с пристрастием и ревностью. Это не просто нормально – для поэта это счастье, свидетельствующее о стойком читательском неравнодушии. Проблема в одном: между биографами и исследователями поэта, на которого каждый смотрит как на близкого родственника, существуют неизбежные разногласия, переходящие в конфликты.

Автору хотелось бы призвать к некоему «водяному перемирию». Все, кто любит Окуджаву, заинтересованы в том, чтобы появилась его научная биография, чтобы вышло тщательно выверенное и по возможности полное собрание сочинений с черновиками, вариантами и комментариями, чтобы мы получили

наконец полное собрание его песен (честь, которой уже неоднократно удостаивались Галич и Высоцкий). Его творчество активно изучается, чему порукой регулярные научные конференции в переделкинском дачном музее. Биографических книг об Окуджаве выйдет еще не один десяток: места хватит всем. Я постарался учесть пожелания, советы и поправки родных и близких поэта, всех его друзей, кто любезно согласился ознакомиться с рукописью, и наиболее видных исследователей его творчества. Разногласия в оценках и расхождения в датировках, увы, неизбежны, поскольку речь идет о недавней истории, а главное – о литераторе, сознательно и умело путавшем следы при создании авторского мифа. Мне кажется, создание полного, документированного и выверенного жизнеописания одного из самых известных и значимых поэтов России – повод забыть о любых личных трениях и общим усилием осмыслить его судьбу и дар.

А предложить читателю нечто безупречное я не надеюсь. При работе над книгой мне часто приходилось вспоминать слова из авторского предисловия к повести «Будь здоров, школяр!»: «Всем ведь не угодишь». При всей своей простоте они серьезно облегчают работу.

Москва, сентябрь 2008

Пролог
НА ТОЙ ЕДИНСТВЕННОЙ ГРАЖДАНСКОЙ…

1

4 октября 1993 года правительственный кризис в России разрешился расстрелом Белого дома – здания парламента России, где засела оппозиция. Итогом долгого противостояния между президентом Ельциным и вице-президентом Руцким (сторону последнего взял парламент во главе со спикером Русланом Хасбулатовым) стал указ президента от 21 сентября о роспуске парламента. В ответ парламентарии стали вооружать своих сторонников, стекавшихся к Белому дому не менее активно, чем в августе девяносто первого. Под знаменем защиты закона и демократии объединялись люди, которые в случае своего прихода к власти оставили бы очень мало и от закона, и от демократии. Командиром гражданского ополчения, собравшегося у Белого дома, был назначен генерал Альберт Макашов, известный откровенным антисемитизмом. «День» – газета «духовной оппозиции», как она сама себя титуловала, – приглашал демократов на фонарь открытым текстом. Постепенно российский парламент становился центром сопротивления ельцинизму – в каковое понятие включались грабительские реформы, разнузданность демократических свобод и коррупция, все черты российской революции девяностых.

3 октября оппозиция перешла в наступление. Началась перестрелка с охранниками московской мэрии, которую завязали то ли провокаторы-демократы, стрелявшие из здания, то ли провокаторы-патриоты, которым уже раздали оружие, а розданное оружие, как известно, рано или поздно стреляет, часто помимо воли своих обладателей. Как бы то ни было, в ту субботу Москва превратилась в арену настоящей гражданской войны. Армия отказывалась выполнять приказы. Повторялась с обратным знаком не забывшаяся еще ситуация девяносто первого – тогда армия тоже отказалась участвовать в политическом противостоянии, не стала стрелять в народ и была за это превознесена. Но Ельцин, в отличие от членов ГКЧП, обладал легитимной, а не захваченной властью; приказ стрелять исходил от него – гаранта свободы и демократии, как полагало

большинство его единомышленников. Генерал армии Грачев (год спустя он прославится бездарнейшим «новогодним» штурмом Грозного) лично выехал в войска. Таманская дивизия после нескольких часов уговоров, шантажа и прямого подкупа двинулась на Москву.

К этому времени повстанцы уже осадили Останкино, грузовиком протаранив стеклянный вход. В районе телецентра всю ночь шла перестрелка. Функционировал единственный телеканал – Российское телевидение, созданное за три года до событий. Оппозиция уже поговаривала о походе на Кремль. Президента в Москве не было, и о его местонахождении толком никто не знал. В ночь с 3 на 4 октября российская интеллигенция резко раскололась. Егор Гайдар призвал москвичей выйти к мэрии, расположенной на Тверской, и перекрыть подходы к Кремлю. Под балконом мэрии собралось около трех тысяч человек – значительно меньше, чем у Белого дома. В то же время в прямом эфире все того же российского телеканала выступили «прожекторы перестройки» – создатели и ведущие программы «Взгляд» Александр Любимов и Александр Политковский. Они предложили москвичам спокойно лечь спать и не участвовать в уличных боях; с их точки зрения, такое участие превращало людей в заложников политического противостояния двух заведомо нелегитимных и аморальных сил. Эта надсхваточная позиция у многих вызвала недоумение, но впоследствии оказалась самой дальновидной.

Главный парадокс ситуации заключался в том, что, защищая ельцинскую власть, любой россиянин автоматически становился защитником и отчасти виновником всех будущих художеств президента – а в том, что они будут, трудно было сомневаться уже и в конце восьмидесятых. Союзник Ельцина и защитник свободы столь же автоматически оказывался врагом законности – вечное русское противостояние свободы и закона обозначалось в очередной раз. Шансов сохранить личную порядочность в этом конфликте не оставалось, но и позиция над схваткой выглядела не слишком нравственной – хотя бы потому, что в заложниках у власти, так уж получилось, ходила тогда вся российская интеллигенция. Она ела у этой власти с рук (это можно сказать почти обо всех, исключения единичны). Эта власть защищала ее – в том числе и танками. Эта власть фактически купила ее на свободу – слова, печати, совести и отсутствия таковой – и теперь держала на этой свободе, как на вживленном в тело крючке. В 1993 году этичной позиции не было, и нужно было прожить еще много лет, чтобы понять простую истину: в циклической, механически воспроизводящейся истории нравственной позиции

нет вообще, а есть позиции выгодные или невыгодные, самоотверженные или конформистские. Вот, собственно, и весь выбор. Причем угадать, кто победит, в те дни было нелегко – бездарность оппозиции смело соперничала с бездарностью власти, решимости было не занимать и тем и другим, и хотя из верных ельцинцев Руцкого с Хасбулатовым вожди оппозиции получились, прямо скажем, неважные, но и свердловский обкомовец Ельцин, срывший дом Ипатьева, где расстреляли царскую семью, не с меньшей натяжкой мог воплощать собой демократические ценности. Так на глазах потрясенной России в очередной раз подтверждался главный ее парадокс: здесь нельзя быть правым. Не в смысле политической ориентации, а в смысле нравственной правоты. В пьесе, где все роли расписаны и на каждую утвержден случайный актер, нет ни настоящих героев, ни настоящих злодеев. Зрители этого не знают – они искренне верят, что пьеса импровизируется у них на глазах, болеют за добрых и злых, аплодируют, шикают, толкают исполнителей под руку, – и хорошо, если до некоторых успеет дойти, что все эти действия одинаково бессмысленны.

В российской двухактной пьесе, заново сыгранной в 1991–1993 годах (предпоследнее представление дано было в феврале—октябре семнадцатого), в роли большевиков, захвативших власть и теперь подавлявших любое сопротивление, выступала главная движущая сила новой революции – Ельцин и его разнородные присные, среди которых были и комсомольские карьеристы, жаждавшие собственности, и переметнувшиеся партийцы, и воры-цеховики, и искренние защитники прав и свобод, и ненавистники русского патриотического дискурса, желавшие окончательной победы западничества. В роли подавленного национального сопротивления, которое в семнадцатом году еще не оформилось в Белое движение и оставалось (как, в общем, и в девяносто третьем) на уровне разовых выступлений и глухого ропота, оказались кукольные Руцкой с Хасбулатовым, до смерти перепугавшиеся ответственности и народных ожиданий. В этой пьесе есть одна из самых трагических ролей – роль Поэта, берущего сторону победившей стороны. В семнадцатом ее сыграл Александр Блок, в девяносто третьем – Булат Окуджава.

В семнадцатом Блок сказал Гиппиус, что видит за большевиками не только силу, но и правду; в восемнадцатом напечатал «Двенадцать», а на анкетный вопрос, может ли интеллигенция работать с большевиками, ответил коротко: «Может и должна». На рубеже семнадцатого и восемнадцатого он написал и опубликовал «Интеллигенцию и революцию» и «Культуру и революцию» – две наиболее принципиальные свои

статьи, в которых утверждал простую и внятную истину: «Жалкое положение: со всем сладострастием ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегами и дождями коряг сухие полешки, стружки, щепочки, а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), – бегать кругом и кричать: ах, ах, сгорим!»

Эта цитата, пожалуй, наиболее принципиальна. Речь идет не о том, чтобы признать правоту большевизма: для Блока правота и неправота – вещи относительные, не правых он ценит, а эстетически последовательных и жертвенно бесстрашных. Речь о том, чтобы разделить ответственность. Подкладывали щепки, подгребали стружки? Будили народное самосознание? Разговаривали о свободе, ругали власть, ждали перемен? Получите. Признайте свою вину в происшедшем. Не отрекайтесь от того, что сами же и накликали, – даже если никакое знамя и пламя не мерещилось вам в самых кошмарных снах, а желали вы всего-навсего свободы собраний и отмены цензуры.

4 октября 1993 года Булат Окуджава подписал «письмо сорока двух» с поддержкой и одобрением действий власти. Это не означало, что он поддерживает или одобряет власть. Это значило, что он разделяет ответственность.

Мы не случайно начали эту книгу с разговора о последнем ярком общественном событии в жизни Окуджавы. Именно 1993 год предопределил его дальнейшую, да отчасти и посмертную судьбу; этот год был закономерным итогом его пути, в какой-то мере его венцом, а в какой-то – крахом; таковы, впрочем, почти все русские литературные биографии – в силу уже перечисленных причин. Окуджава был своеобразной реинкарнацией Александра Блока. Для тех, кому ненавистна мистическая терминология, скажем, что в репертуарном театре на одну и ту же роль вводятся разные артисты, независимо от их биографии и убеждений. Поскольку пьеса неизменна, людям приходится повторять чужие роли – согласия никто не спрашивает. Вся русская история с ее воспроизводящимися схемами полна повторяющихся персонажей: здесь их место, и никто не интересуется у артиста, готов ли он сыграть роль тирана или предпочел бы остаться тихим обывателем.

Разумеется, каждый поэт индивидуален, каждый отражает личную правду (или неправду). Но Окуджаву и Блока роднит столь многое, что параллель, описанная нами, не нова. Она отмечена многими – первым был, однако, Александр Жолковский, в чьей статье «Поэтический мир Булата Окуджавы» (1979) читаем: «Перед нами некая популярная версия символизма, с его аллегорическим просвечиванием идей сквозь земные оболочки и предпочтением всего прошлого, будущего и надмирного

настоящему. Аналогия подкрепляется и более непосредственными сходствами образного репертуара Окуджавы с блоковским (прекрасные дамы, рыцари, сказочные и игрушечные персонажи, музыка и т. п.). Общедоступности этого неосимволизма способствуют его философская упрощенность, демократизм и повседневность его тематики, а также тот факт, что Окуджава кладет его на музыку городского романса, как в буквальном смысле, так и в переносном насыщая свои стихи соответствующими мотивами, образами и языковыми формулами. Можно сказать, что с этой точки зрения Окуджава занимает в русской поэзии место, зеркально симметричное месту Блока: если тот, по замечанию Шкловского, канонизировал (т. е. возвел в высший литературный ранг) и поставил на службу символизму жанр цыганского романса, то Окуджава как бы популяризировал достижения символизма и вообще высокой поэзии, обогатив ими песенно-поэтическую публицистику современных бардов и менестрелей».

Леонид Дубшан – автор лучшей, вероятно, обзорной статьи о творчестве Окуджавы («О природе вещей», 2001, предисловие к однотомнику Большой серии «Библиотеки поэта») – процитировал эти строчки ровно в том же объеме, что и я; вывод чеканный – ни убавить, ни прибавить. Но чуть выше у Жолковского сказаны слова более принципиальные, позволяющие окончательно сблизить две поэтические стратегии, два темперамента: «По содержанию поэзия Окуджавы представляет собой своеобразный сплав из установок военных и пацифистских, героико-революционных и христианскивсе-прощаюших, суровых и мягких, высказываемых с позиций мужественной силы и человеческой слабости. <…> Тут и христианская готовность возлюбить своих распинателей и уверенность в воскресении; и цементирующая эти разнородные установки самоотверженность героя и его самоотверженный „начинательный“ жест (срывания очков и винтовки), оптимистический и безнадежный одновременно».

Жолковский делает этот вывод, анализируя «Грибоедова в Цинандали» – сильное, хоть и несколько декларативное стихотворение 1965 года. Главное сказано именно здесь: «оптимистический и безнадежный одновременно»; иными словами, оптимизм вызван тут тем, что автор/герой решается на что-то, важен сам факт его героической жертвы, – и в свете этого уже не принципиален результат (который в поэтическом мире Окуджавы всегда трагичен, по определению безнадежен, и об этом мы подробнее будем говорить ниже, анализируя главный его лейтмотив – принадлежность к разбитой армии). Здесь то же странное на первый взгляд сочетание воли и безволия, которое

так ценил Пастернак в самом «блоковском» из своих героев – Юрии Живаго: нужна была поистине колоссальная воля, чтобы так отважно и мужественно НЕ вмешиваться в свою судьбу, НЕ уклоняться от гефсиманского отчаяния и голгофской жертвы. Любопытно, что Корней Чуковский, говоря о Блоке, прежде всего отмечал… безволие:

«Часто его сладкозвучие бывало чрезмерно: например, в мелодии „Соловьиного сада“. Но побороть эту мелодию он не мог. Он вообще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого. В предисловии к поэме „Возмездие“ Блок так и выразился о себе, что он был „гоним по миру бичами ямба“. Не он гнал бичами свой ямб <…>, но ямб гнал его. <…> Отдаться волне – точное выражение его звукового пассивизма. Звуковой пассивизм: человек не в силах совладать с теми музыкальными волнами, которые несут его на себе, как былинку. В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и было очарование Блока. Блок был <…> не жрец своего искусства, но жертва – особенно во второй своей книге, где деспотическое засилье музыки дошло до необычайных размеров. В этой непрерывной, слишком медовой мелодии было что-то расслабляющее мускулы. Показательно для его звукового безволия <…>, что в своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа».

Это сказано будто не о Блоке, а об Окуджаве, ибо приложимо к нему до последней буквы. В его стихах мелодия вышла на поверхность, зазвучала внятно – хотя и без музыки понятно было бы, что это песни; если показать сборник Окуджавы без разграничения стихов и песен (скажем, «Избранное» 1984 года) какому-нибудь неофиту, чудом не слышавшему ни единой окуджавовской песни, – неофит вправе будет решить, что тут все поется. В самом деле, песнями могли быть и «Тамань», и «Не вели, старшина», и даже «Вобла» – если он пел «Он наконец явился в дом», почему ему было не спеть любой другой свой дольник? Кстати, в этом своем истинно фольклорном пристрастии к дольнику – ни у кого нет столько примеров этого качающегося, шаткого, но строго организованного стиха, вольного и притом неявно дисциплинированного, как и надлежит хорошему старому солдату, – Окуджава тоже наследовал Блоку, и ритмически они близки, как никакая другая пара в русской литературе:

Потемнели, поблекли залы.

Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
«Королева, королева больна».

И король, нахмуривший брови,
Проходил без пажей и слуг.
И в каждом брошенном слове
Ловили смертельный недуг.

(Блок, 1905)

В будни нашего отряда,
в нашу окопную семью
девочка по имени Отрада
принесла улыбку свою.

И откуда на переднем крае,
где даже земля сожжена,
теплых рук доверчивость такая
и улыбки такая тишина?

(Окуджава, 1960)

Вот он – Христос – в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

Единый, светлый, немного грустный —
За ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.

(Блок, 1905)

Пятеро голодных сыновей и дочек.
Удар ножа горяч, как огонь.
Вобла ложилась кусочек в кусочек —
по сухому кусочку в сухую ладонь.

Нас покачивало военным ветром,
*и, наверное, потому

плыла по клеенке счастливая жертва
навстречу спасению моему.

(Окуджава, 1957)

По городу бегал черный человек.
Гасил он фонарики, взбираясь на лестницу.

Медленный, белый подходил рассвет,
Вместе с человеком взбирался на лестницу.

Там, где были тихие, мягкие тени —
Желтые полоски вечерних фонарей.
Утренние сумерки легли на ступени,
Забрались в занавески, в щелки дверей.

Ах, какой бледный город на заре!
Черный человечек плачет на дворе.

(Блок, 1903)

Девочка плачет – шарик улетел.
Ее утешают, а шарик летит.

Девушка плачет – жениха все нет.
Ее утешают, а шарик летит.

Женщина плачет – муж ушел к другой.
Ее утешают, а шарик летит.

Плачет старуха – мало пожила…
А шарик вернулся, а он голубой.

(Окуджава, 1957)

Приведем заодно и еще одно стихотворение 1967 года, в котором причудливо сошлись мотивы блоковского черного человечка и окуджавовского голубого шарика:

Голубой человек в перчатках,
в красной шапочке смешной
Поднимается по лестнице,
говорит: – Иду домой.

Вот до верха он добрался,
вот – под крышею самой,
но упрямо лезет выше,
говорит: – Иду домой.

Вот – ни крыши и ни лестниц,
он у неба на виду.
Ты куда, куда, несчастный?!
Говорит: – Домой иду.

Вот растаяло и небо,
мирозданья тишь да мрак,
ничего почти не видно,
и земля-то вся – с кулак.

– Сумасшедший, вон твой дом!
– Где мой дом?
– Да вон твой дом!.. —
Шар земной совсем уж крошечный,
различается с трудом.

Эй, заблудишься, заблудишься!
Далеко ли до беды?
Он карабкается, бормочет:
– Не порите ерунды…

Не думаю, что Окуджава думал о своей песенке про голубой шарик и о блоковском черном человечке с лестницей, когда сочинял это странное стихотворение, единственный раз при жизни автора опубликованное в сборнике «Март великодушный». Тут странная контаминация мотивов, восходящая к общему, закрытому для нас видению, – если бы не страх перед позитивистами, я сказал бы, что мировая душа поэта претерпевает некие приключения и в каждой инкарнации пытается о них рассказать, как умеет; иногда припоминает одни детали, иногда – другие. Впрочем, ничего удивительного, что схожим поэтам снятся одинаковые сны.

Текстуальных и композиционных совпадений у Блока и Окуджавы такое количество, что подчас трудно признать их случайными, хотя я и не сомневаюсь в том, что, сочиняя свой «Романс», Окуджава думать не думал о блоковской «Легенде»:

И была эта девушка в белом… в белом,

А другая – в черном… Твоя ли дочь?
И одна – дрожала слабеньким телом,
А другая – смеялась, бежала в ночь…

(Блок, 1905)

Стала чаще и чаще являться ко мне
с видом пасмурным и обреченным
одна дама на белом, на белом коне,
а другая на черном, на черном.

И у той, что на белом, такие глаза,
будто белому свету не рады,
будто жизни осталось на четверть часа,
а потом все утраты, утраты.

А у той, что на черном, такие глаза,
будто это – вместилище муки,
будто жизни осталось на четверть часа,
а потом – все разлуки, разлуки.

(Окуджава, 1988)

Можно сказать, что все это общеромантические штампы, – но если бы дело ограничивалось темой, действительно общеромантической, не стоило бы и огород городить. Принципиально именно сходство деталей, угол зрения, смягченное (что отмечено в той же статье Жолковского), но оттого не менее принципиальное противопоставление высокого искусства и жалкого человеческого статуса. Это отчетливо видно во всех поэтических автопортретах Блока и Окуджавы: оба любили подчеркнуть свою человеческую обреченность и доказать тем, что лишь искусство придает человеку иллюзию бессмертия и правоты. Даже в авторском облике – часто субтильном, сниженном, хотя и Окуджава, и Блок были рослыми кудрявыми красавцами (Окуджава, правда, рано полысел, и мы чаще всего видим его на фотографиях старым или по крайней мере пожившим), – отмечается разительное сходство:

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки…
Такие ручки у меня,
Такое темное окошко.
<…>

Но эти ручки… Я влюблен
В мою морщинистую кожу…
Могу увидеть сладкий сон,
Но я себя не потревожу:
Не потревожу забытья
Вот этих бликов на окошке.
И ручки скрещиваю я,
И также скрещиваю ножки.

(Блок, 1903)

Не сужу о вас с пристрастьем, не рыдаю, не ору,
со спокойным вдохновеньем в руку тросточку беру
и на гордых тонких ножках семеню в святую даль.
Видно, все должно распасться. Распадайся же… А жаль.

(Окуджава, 1988)

Тема «тонконогости», субтильности, уязвимости у Окуджавы настолько часто встречается, что Валерий Сажин в статье «Слеза барабанщика» перечисляет не меньше десятка цитат на ту же тему.

Была у Окуджавы и своя «Незнакомка» – стихотворение, написанное другим размером, но с теми же дактилическими рифмами:

Тьмою здесь все занавешено
и тишина, как на дне.
Ваше величество, женщина,
как вы решились ко мне?

Тусклое здесь электричество,
с крыши сочится вода.
Женщина, ваше величество,
как вы решились сюда?

«Кто вы такая? Откуда вы?» – этот вопрос Блок мог бы задать своей Незнакомке, если бы его интересовал ответ; да и у Окуджавы он чисто риторический. Тему внезапного явления загадочной, нездешней красоты среди подчеркнуто сниженной бытовой прозы Окуджава решает в блоковском ключе, только вместо загородного ресторана у него коммуналка. Декораций не выбирают.

Наконец, одно из главных совпадений – тема сусального ангела, висящего на елке; у Окуджавы она трансформируется (иронически снижаясь) в тему бумажного солдатика, тоже елочного («А сам на ниточке висел»). И здесь, и там – совсем не игрушечная гибель в огне:

Сначала тают крылья крошки,
Головка падает назад,
Сломались сахарные ножки
И в сладкой лужице лежат…

(Блок, 1908)

И все просил: «Огня, огня!» —
забыв, что он бумажный.
В огонь? Ну что ж! Иди! Идешь?
И он шагнул однажды,
и там сгорел он ни за грош:
ведь был солдат бумажный.

(Окуджава, 1958)

Настоящий подвиг игрушечного героя – тема, восходящая к Андерсену; и для Блока, и для Окуджавы она много значила. Можно и далее перечислять тематические пересечения, но ограничимся главной констатацией: кажущееся безволие Окуджавы и Блока, их подчиненность звуку, их установка на музыку, а не на смысл, – отражение важной черты их поэтических личностей. Пастернак много писал об этой покорности, волевом безволии, его раздражало высокомерие железных людей, знающих, чего они хотят. Он подчеркивает, что Гамлет как раз не безволен, что в его покорности жребию и предназначению больше мужества, чем во всех поединках, заговорах и декламациях остальных героев трагедии; таково же и кажущееся безволие Блока – жертвенная покорность судьбе, категорическое нежелание уклоняться от нее (надо ли напоминать, сколь много значил для Блока Гамлет, которого он играл в Боблове, в домашнем спектакле вместе с Любовью Дмитриевной?). В стихах Окуджавы тоже много слов, которые, казалось бы, ничего не значат или стираются от повторений; писал же Чуковский, что Блок любит повторять понравившееся ему слово – и Окуджава точно так же блуждает в кругу двадцати-тридцати опорных слов-сигналов: природа, фортуна, пламя, женщина, армия, двор, король… «Королей» у него не меньше, чем у Блока – королев; впрочем,

рыцарская тема уже и у Блока отчасти пародируется, снижается – скажем, в «Розе и кресте», где многое прямо пародийно. Сравните это с блоковским словарем, тоже ограниченным, и с его обожествлением природы – «Меня тревожили знаки, которые я видел в Природе».

Интересно, что Природа и Фортуна – штамп, устойчивое словосочетание из классического романа Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша». Вслед за Дубшаном – тот, в свою очередь, ссылается на устное высказывание Давида Самойлова: «Мы классицисты, а Окуджава сентименталист», – хочется причислить Окуджаву к тем самым сентименталистам, главой которых в русской поэзии справедливо считают Жуковского. Точнее, впрочем, было бы говорить о романтизме, но, по справедливому замечанию Чуковского, не латинском, а германском: «В русском символизме Блок – представитель германских, а не латинских литературных традиций…» («Александр Блок как человек и поэт»). Но ведь и Жуковский всю жизнь вращался в кругу тех же представлений, и его сентиментализм – лишь своеобразный русский извод немецкого романтизма, с той только разницей, что в Жуковском еще больше музыкального безволия, мягкости, покорности звуку. В этом смысле Жуковский – первая, кажется, в русской поэзии инкарнация той поэтической души, которую мы увидим потом в образе Блока, а спустя еще полвека – в Окуджаве. Иными словами, это первое представление русской драмы в той ее редакции, в которой уже есть ниша сентиментального романтика, звуковика, мечтателя и мягкого насмешника, воспевателя обреченных противостояний; прежде драма разыгрывалась, в общем, та же самая, но роль поэта не была толком прописана. У Жуковского была своя драма, сопоставимая с драмой Блока 1917 года и Окуджавы – 1993-го; но не станем искать буквальных совпадений (хотя задача очень соблазнительна: Жуковский – сын пленной турчанки, Окуджава – сын армянки, в обоих живет неутолимый интерес к Востоку; и Блок, и Жуковский, и Окуджава отличаются меланхолическим складом характера, довольствуются узким кругом обретенных в молодости друзей и не рвутся общаться с новыми людьми; единственным близким другом Жуковского в последние годы был сатирик-южанин, одержимый припадками черной меланхолии, – думаю, Фазиль Искандер не обидится на эту аналогию). Отметим лучше божественную музыкальность лирики всех трех авторов, их пристрастие к одним и тем же размерам и музыкальным ходам; ведь так и тянет спеть на окуджавовский мотив:

Владыка Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Высокие замок спокойно склонял…
Не верьте погоде,
когда затяжные дожди она льет.
Не верьте пехоте,
Когда она бравые песни поет…

Эта строфа впервые в русской поэзии появляется у Жуковского в «Эоловой арфе», да и мало ли у него таких открытий! В самом внешнем облике Окуджавы и Жуковского на известных ранних портретах много общего – та же меланхолия, курчавость, большие темные глаза; иногда кажется, что на единственной своей военной фотографии Окуджава нарочно позирует – до того похож он на тот самый портрет, под которым сделал Пушкин прославленную подпись насчет пленительной сладости и вздыхающей младости.

Весь этот долгий экскурс понадобился нам не столько для иллюстрации любимой мысли о цикличности русской истории, о разыгрывании одной и той же драмы в новых декорациях, сколько для проведения главной аналогии: в русской жизни 1950—1990-х годов Булату Окуджаве выпало играть ту же роль, которая досталась Блоку. Он занял эту освободившуюся вакансию. (Можно бы интеллектуально поспекулировать, представляя, кто в этой драме образца семидесятых-восьмидесятых был бы, например, Батюшковым? Кто воевал, был контужен, новаторски реформировал русский стих, сошел с ума, прожил шестьдесят восемь лет? Естественно, Слуцкий; аналогия между Бродским и Боратынским давно стала штампом; драма усложняется, в ней появляются новые персонажи – пойди пойми, кто в XIX веке был прообразом Ахматовой или Цветаевой.)

Именно этим типологическим сходством объясняется и одинаковость читательской, слушательской реакции на Блока и Окуджаву: их боготворили, как ни одного другого поэта-современника. Разве что Высоцкий мог рассчитывать на подобный ажиотаж – но это уже, так сказать, есенинские саморастраты, эскапады, скандальность – преобладание внелитературных факторов. Блока же и Окуджаву воспринимали прежде всего как поэтов и счастливы бывали просто видеть их, только пожать руку, только получить абсолютно клишированный автограф – Блок просто расписывался, Окуджава всегда писал «сердечно»… Кстати, отношение Окуджавы к Высоцкому было сродни

блоковской симпатии к Есенину – несколько снисходительной, однако вполне уважительной; «стихи свежие, чистые, голосистые, многословные» – слова, которые вполне можно отнести и к Высоцкому, в особенности раннему. Тут снова не дает о себе забыть все та же типология с головокружительными повторениями мотивов: американка Есенина, француженка Высоцкого, запоздалые и бесплодные в обоих случаях попытки остановиться, остепениться. Правда, в новой реинкарнации старшему барду – повторяется даже четырнадцатилетняя разница в возрасте – суждено было пережить младшего и посвятить две песни его памяти.

Блок и Окуджава были живыми свидетельствами о небесной гармонии; ее звуки они и несли нам, не затемняя и не искажая собственной личностью, авторским отношением к сказанному. Разумеется, приемник ловит не только волну, но и «белый шум», и этого шума много у Блока и Окуджавы – и у ранних, и у поздних. Иногда передают сущую ерунду, всякую дежурную, казенную радость жизни – и Окуджава пишет что-нибудь вроде своих калужских стихов, причем искренне, он в это время действительно так думает. Оба пишут много, хотя Окуджава, в отличие от Блока, знал периоды поэтического молчания. У Блока они начались лишь после тридцати пяти. Правда, и жизнь была к нему не столь сурова – терзала душу, но не трогала хоть близких. И к обоим применимы слова Маяковского о Блоке: «У меня на десять стихов – пять хороших, а у него – два. Но такого, как эти два, я написать не могу». Слабые или недоработанные стихотворения встречаются в любом «Избранном» Окуджавы – но на их фоне только ярче сверкают шедевры.

Кстати, эта установка – которую мы назовем «волевым безволием» – восходит к фольклору, к которому все три типологически близких автора питали особый интерес. Окуджава восхищался русскими песнями и былинами с их богатством языка (не отсюда ли сознательное сужение его собственного словаря?); Жуковский эти былины обрабатывал, писал собственные, множество фольклорных стилизаций находим у Блока (в «Двенадцати» – пик этого увлечения: и частушка, и городской романс, и солдатская песня). Окуджава часто повторял, что народные песни – всегда хорошие: плохие народ попросту забывает, их не поют. «У меня много вещей, которые потом петь не хочется, – значит, плохо». (В разряд плохих у него тем самым попадали и шедевры – не всякую же вещь хочется петь, в конце концов! Вряд ли когда-то уйдут в народ «Мой почтальон» или «Вилковские фантазии», но хуже от этого не становятся.) В русском фольклоре – да и в национальном характере – поражают

то же упорство фатализма, страшная воля, с которой народ охраняет свое безволие. Не желая ничего выбирать, профанируя любой выбор, этот же народ гениально приспосабливается к тому, что выбрали за него. Здесь та же, истинно народная, очень русская (при всех германских корнях Жуковского и Блока, киплингианской закваске Окуджавы), обреченная готовность к подвигу и страданию, то же приятие жребия. Именно поэтому художник этого склада обречен вновь и вновь делать вместе со своим народом тот выбор, который делает большинство, – даже если ему это совершенно поперек души; даже если четыре года спустя он расплатится за этот выбор жизнью, потому что жить в дивном новом мире ему оказывается несносно. И Блок, и Окуджава (Жуковского, к счастью, эта чаша миновала – он умер за границей) свой выбор сделали и прожили после этого по четыре года. Почему они поступили так, а не иначе – логически объяснить невозможно. Зато очень легко объяснить от противного, почему они не могли поступить иначе.

Иной выбор предполагал бы попытку снять с себя историческую ответственность. А Окуджава, как и Блок, знал, что он «подгребал стружки». Знал, что эти танки защищали его. И не прятался от этого факта, в отличие от десятков русских интеллигентов, осудивших расстрел Белого дома. Впрочем, были среди них и люди, имевшие на такое осуждение полное моральное право: Андрей Синявский, Владимир Максимов. Они не были ничем обязаны ельцинской власти и не несли перед нею никакой ответственности. (Так многие из бывших террористов, эсеров, сидельцев со стажем осудили большевистский режим, потому что не за это боролись и не так представляли свободу.) Окуджава, член писательского движения в поддержку перестройки «Апрель», человек, несколько раз публично поддержавший Ельцина, всего лишь расплатился за собственный выбор. И, если вдуматься, ничего другого позволить себе не мог. Так же когда-то пошел на войну Блок, которому, как и Окуджаве, почти не довелось поучаствовать в настоящих боях (правда, боевой опыт Окуджавы трагичнее – он провоевал два месяца на передовой, был ранен, но и ему, и Блоку война открылась в основном с самой абсурдной стороны – им было попросту нечего там делать).

После «Двенадцати» многие перестали подавать Блоку руку. После «письма сорока двух» и интервью, которое дал Окуджава члену московского КСП Андрею Крылову, – понятого многими как одобрение применения силы, – на минских гастролях поэту устроили настоящую обструкцию, а прекрасный артист Владимир Гостюхин – человек умеренно-патриотических убеждений –

публично сломал и истоптал ногами пластинку его песен. Блок после рокового и неизбежного для себя шага оказался вовлечен в работу «Всемирной литературы» – комиссии, отбиравшей, заново переводившей и комментировавшей шедевры мировой культуры для публикации их в новой России. Он прилежно ходил на все заседания, откровенно скучал на них, писал шуточные стихи в альбом Чуковскому или просто на листках бумаги. Окуджава с 1991 года входил в комиссию по помилованию при президенте России; влияние ее на власть было примерно равно влиянию «Всемирной литературы» на культурную политику большевиков, но нескольких невиновных Анатолию Приставкину и его комиссии спасти удалось. Окуджава на этих заседаниях тоже скучал и время свое заполнял в основном сочинением шуточных посланий коллегам – песенка Льва Разгона, песенка Жени Альбац.

Когда-то Окуджава пророчески спел: «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской…» Кажется, Дубшан верно истолковал эти слова: «Не значит ли это, что любая война, Война вообще, есть гражданская, то есть та, на которой убивают и гибнут граждане, школяры и дилетанты войны, а не какие-то специальные военные люди?» Но можно взглянуть и шире: не значит ли это, что всякая война в России есть именно гражданская, поскольку приводит к обострению одного и того же неразрешимого конфликта, условных красных и условных белых, чьи образы страны настолько различны, что не совпадут никогда? Не значит ли это, что всякая война здесь – только предлог для самоистребления? И что всякая гибель в России – есть гибель на гражданской войне?

В 1993 году Окуджава в первый и единственный раз в жизни выступил на стороне государства – он, сказавший: «Власть – администрация, а не божество». На этой гражданской войне он и погиб четыре года спустя, отправившись в европейскую поездку и заразившись гриппом от Льва Копелева, который пережил его на две недели. Лет ему было не так уж много по нынешним меркам – семьдесят три; он много болел, но был еще крепок. Надломила его смерть старшего сына, умершего в сорокатрехлетнем возрасте в январе 1997 года, но надлом чувствовался с октября девяносто третьего – тут ошибиться трудно. Правда, в отличие от Блока, Окуджава продолжал писать стихи. Но эти стихи, написанные с 1993 по 1996 год, не нравились ему самому. Причин было много: возраст, болезнь, ощущение тупика и компрометации всех прежних ценностей. Лишь незадолго до смерти Окуджава написал несколько пронзительных, трагических, пророческих текстов:

Что жизнь прекрасней смерти – аксиома,

осознанная с возрастом вдвойне,
но если умирать – то только дома:
поля сражений нынче не по мне.

Это ответ давнему другу Давиду Самойлову, к тому времени уже шесть лет как ушедшему: в раннем стихотворении была у него такая строчка – «Жаль мне тех, кто умирает дома». Автору казалось, что в поле – лучше, легче. Окуджава уже знает, что любое участие в войне ни к чему хорошему не ведет, даже если кончается красивой смертью. Красивых смертей, впрочем, не бывает. А вот осмысленные войны, вероятно, бывают – но в 1996 году Окуджава в это уже не верил:

Вымирает мое поколение,
собралось у дверей проходной.
То ли нету уже вдохновения,
то ли нету надежд. Ни одной.

2

Большинство собеседников Окуджавы – как и многие собеседники Блока – вспоминали с оттенком изумления, хоть и уважительного, что им с кумиром не о чем было говорить. Отчетливо помню, как однокурсница рассказывала мне о состоявшемся накануне знакомстве с Окуджавой: он зашел в редакцию, где она проходила практику, и минут десять поговорил со всеми, рассеянно улыбаясь: «Я вообще не могла открыть рот. Представь, что перед тобой живой гений!» И другой приятель, человек иного поколения и склада: «Что бы ты сказал, окажись перед тобой Лермонтов?» Кстати, в стихотворении Окуджавы «Встреча» – «на Пироговке, возле остановки, вдруг Лермонтов возник передо мной» – лирический герой тоже не стал ничего ему говорить и ограничился тем, что дал поэту выговориться. Все реплики – лермонтовские, а точней окуджавовские; так он сам поговорил бы с человеком ищущим, неуверенным, переживающим внутренний кризис: «Мой дорогой, пока с тобой мы живы, все будет хорошо у нас с тобой». Нечто подобное Окуджава иногда говорил знакомым, к которым хорошо относился.

С ним именно не о чем было говорить, потому что всё было понятно. Он не был склонен к парадоксам, исповедям, размышлениям вслух – хотя, вероятно, в некие времена, особенно в юности, отличался и горячностью, и открытостью. Пишет же

Юрий Нагибин в «Дневнике», что Окуджава высох, превратился в стручок, замкнут и словно на всех обижен. Так ведь и в юности он вряд ли смог бы сказать собеседнику что-то сверх того, о чем написал, что-то кроме общеинтеллигентских банальностей; его общение с людьми протекало примерно так же, как написал Блок о своих разговорах с Леонидом Андреевым. Вряд ли, пишет он, при всей внутренней близости нашли бы мы сегодня тему для беседы – кроме коммунизма да развороченной мостовой на Английской набережной. Он в самом деле был чистым транслятором, не отвечающим за транслируемое. Он никогда не знал, почему написал так, а не иначе, то, а не это; разговоров о технической стороне творчества избегал вообще. Разумеется, с близкими друзьями он был глубоким, блестящим и откровенным собеседником, но сторонние люди чаще всего слышали от него, что лошади кушают овес и сено, а Волга впадает в Каспийское море – и на другой день счастливый собеседник восторженно пересказывал всем слова мэтра, иногда приукрашивая, иногда силясь передать интонацию. Пожалуй, интонация действительно бывала ценна, да еще лексика: Окуджава гордился дворовым происхождением, отлично знал язык и стиль шпаны и хотя терпеть не мог мата – резким и хлестким московским словцом владел; особую прелесть придавали его речи именно эти внезапные снижения. Он знал и тот арго интеллигенции, на котором она говорила в семидесятые-восьмидесятые годы, и точным парольным словом или цитатой умел на многое намекнуть; кстати, и в поэзии его множество таких намеков, в которых и заключается суть. Пафосные декларации и общие места подаются им, как правило, иронически и не выражают авторского отношения к предмету.

В Окуджаве было много кавказского, горского, гордого, он не позволял ни малейшего панибратства, строго держал дистанцию, а однажды дал такое определение интеллигента: «Интеллигентный человек должен сомневаться в себе, иронизировать над собой, страстно любить знания, нести их на алтарь Отечества… и уметь дать в морду… Вот это и есть интеллигент, а не советская формула „диплом-очки-шляпа“». Возможно, именно в этом был секрет его человеческого – да и литературного – обаяния: среди абсолютно нейтрального текста вдруг обнаруживалась едкая, горькая констатация, позволявшая понять, как много этот человек прошел и как точно, трезво, безнадежно все воспринимает. «Разве лев – царь зверей? Человек – царь зверей. Вот он выйдет с утра из квартиры своей, как посмотрит вокруг, улыбнется – целый мир перед ним содрогнется!» И не зря одной из самых известных его песен стала

такая:

Настоящих людей так немного!
Все вы врете, что век их настал.
Подсчитайте и честно и строго,
сколько будет на каждый квартал.

Настоящих людей очень мало.
На планету – совсем ерунда.
На Россию – одна моя мама,
только что она может одна?

И это – у Окуджавы, у которого почти каждое стихотворение сопровождается посвящением, у которого столько любви, подчас декларативной, и восхищения, подчас по-кавказски экзальтированного! Утверждение, будто во всей стране нету настоящих людей, кроме его мамы, – грубейшее оскорбление для официоза, постоянно утверждавшего, что мы живем в счастливом обществе новых людей, плевок в лицо власти – мы же помним, что мама отсидела восемь лет и потом еще пять была в ссылке, как «повторница». Все эти контексты придают стихотворению особый смысл: оно по-настоящему «играет» именно на фоне других текстов Окуджавы конца пятидесятых годов – текстов вполне оптимистических, как книга «Острова». Тайное, подспудно прорывающееся отчаяние срабатывает так же, как резкое словцо в разговоре. Собеседник и читатель Окуджавы были так счастливы потому, что вовлекались в игру, обменивались паролями, и с ними говорили, как со *знающими*.

Важнейшая черта поэтики и личности Окуджавы – именно эта ориентация на «своего», понимающего, с которым не обязательно проговаривать все в деталях. Да этих деталей никогда и не проговоришь. Большинство вещей просто не формулируются. Этим и объясняется тот факт, что современному читателю стало трудней понимать Окуджаву – как и Блока, – а Жуковский вообще почти ушел из его постоянного обихода. Блок заметил – и успел записать в дневнике, – что сам не понимает своих старых стихов: причина, вероятно, в том, что это и не стихи в обычном понимании, а записанные скорописью сигналы, которые он получает и не всегда пытается расшифровать. Сегодня Окуджаву знают как икону, как памятник на Арбате, как первого русского поэта с гитарой – но все это скорее не проясняет, а заслоняет его поэтическую и человеческую сущность. Точно так же уже в двадцатые годы многим было уже непонятно – отчего российская молодежь так сходила с ума по стихам Блока? Что в нем такого

было, что Цветаева – никогда и никого не боявшаяся в своем литературном цехе, – робела к нему подойти, передала стихи через дочь; что дети Чуковского, на чьих глазах создавались сотни литературных репутаций и творилась чуть не вся русская журнальная жизнь, каждое его слово берегли как святыню? И тем не менее – все обстояло именно так: Блока и Окуджаву считали святыми, и никто даже отдаленно не мог соперничать с ними – пусть не по части популярности, и даже не по части всенародной любви, а именно в смысле высоты репутации. Их выводы не подвергались сомнению. Их уважали даже враги. Тем болезненнее и мучительнее была перемена этих репутаций в 1918 и 1993 годах – но и тогда к их поступкам относились как к трагедиям великих людей: не ошибка, а тяжелое и неизбежное решение. Логика судьбы распорядилась. Иначе нельзя было. Соперничать между собой по части славы могли Северянин и Маяковский, Евтушенко и Вознесенский – но никто не рассматривал их в качестве конкурентов Блока и Окуджавы. Все поэты-современники это понимали; и хотя Вознесенского положа руку на сердце многие считали выше Окуджавы именно как мастера, дело было далеко не в мастерстве. Не за него любили Окуджаву и Блока. Говорили об их благородстве, нравственной чистоте – но и это общие слова. Дело было в том, что через этих людей прямо, без посредников, транслировались звуки небес.

Помимо всего прочего, это означало и то, что никакой личности у столь совершенного посредника быть не может. И впрямь, что мы знаем о личности Блока? Что он любил родных, трагически переживал вырождение дворянства и радостно приветствовал вокруг себя все, что резонировало с этим вырождением? Что в молодости любил читать и цитировать Козьму Пруткова? Что в первые годы брака не спал с женой? Блок хоть жил в интересные времена – об Окуджаве мы знаем еще меньше. Воевал, учительствовал, сотрудничал в газетах, с тридцати лет сочинял песни на свои стихи, женился, развелся, женился, вступил в КПСС, не подписывал «прора-боточных» и осуждающих писем, подписывал письма в защиту, активным диссидентом не был, любил хорошо заваренный чай. Всего этого недостаточно для святости, да и не было в его личности ничего сверхъестественного. В русской литературе полно куда более обаятельных людей. Особенность Окуджавы – его дара, его личности – в том и заключалась, что за ним стояло нечто значительно большее, нежели он мог выразить; и его способности улавливать это большее – многократно превосходили его возможности в плане выразительном.

Он понимал больше, чем мог сказать. Иногда даже казалось,

что он не умен – и, пожалуй, в этом есть резон: ум мешал бы ему. Ум лукав. Впрочем, сказать, что посреднику, или транслятору, не нужны никакие личные качества, – было бы оскорбительно. Чтобы сохранить способность слышать звуки небес, нужно хранить чистоту – не поддаваться соблазнам эпохи, не совершать аморальных поступков или по мере сил воздерживаться от них, верить предназначению больше, чем советам окружающих или требованиям власти; посреднику нужны мужество и последовательность – просто для того, чтобы донести услышанный им звук и сохранить верность этому звуку. «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку, замирает душа», – сказал об этом Блок. Окуджава развил: «Наверное, самую лучшую на этой земной стороне – хожу я и песенку слушаю. Она шевельнулась во мне. Сквозь время, что мною не пройдено, сквозь смех наш короткий и плач я слышу – выводит мелодию какой-то грядущий трубач.» Нужна серьезная нравственная сила, чтобы остаться покорным ТОЛЬКО этому звуку.

Анализируя тексты Окуджавы и Блока, мы часто оказываемся в тупике именно потому, что разбирать приходится не результат бедного человеческого стихотворчества, а темные, не всегда внятные, полные намеков и общих слов сигналы из иных сфер. Строго применив формальный метод к анализу песен и стихов Окуджавы, ища инварианты и сквозные мотивы, тот же Александр Жолковский обнаружил лишь стандартный романсовый набор. Всё удивительно ни о чем. Правда, есть четкие градации между Блоком первой, второй и третьей книги – как приемник в известном состоянии принимает длинные, средние или короткие волны; до двадцати пяти лет Блок был восприимчив к одним звукам, с двадцати пяти до тридцати шести – к другим. «Душа скитается по России в двадцатом столетии», – писал Блок в цикле набросков «Ни сны, ни явь»; в этих скитаниях ей слышится разное. Окуджава времен своих лучших поэтических книг – «Веселого барабанщика» и «Островов» – слышал больше и мог интерпретировать меньше, чем Окуджава «Марта великодушного»; в семидесятые он от стихов отошел, а в восьмидесятые вернулся к ним и к песням – но не так, как прежде; достаточно сравнить «Главную песенку» с ее поздним, иронически сниженным ремейком: «Песенка короткая, как жизнь сама, где-то в дороге услышанная. У нее пронзительные слова, а мелодия почти что возвышенная». Сравните это с «музыкой светлой» и «строго ложащимися словами». То ли в высших сферах тоже случаются перемены, – и не всегда к лучшему, – то ли слух поэта настроен теперь на другую волну. Сохранилось одно: мужественная готовность донести то, что слышится. Когда звуки

прекратились, прекращается и жизнь.

Впрочем, одна принципиальная разница между поэтическими стратегиями Блока и Окуджавы есть, и связана она, вероятно, с тем, что в каждое новое свое воплощение душа приходит, чему-то научившись. Если кого-то по-прежнему не устраивает мистическая терминология, скажем иначе: при каждом новом повторении исторического спектакля артисты осваивают новые навыки, усложняя и дописывая роли. Окуджава отличается от Блока уже тем, что освоил принципиально новый навык, исполнил давнюю блоковскую мечту – научился писать прозу.

Эпических попыток у Блока было несколько, из них наиболее серьезная – «Возмездие». Она не доведена до конца. Окуджава написал свое «Возмездие» – роман «Упраздненный театр», книгу о доме и о своем раннем детстве, о генезисе и корнях, – и тоже не довел замысел до конца. Любопытно, что поэма Блока обрывается в миг, когда герою немного за двадцать, а автобиографический роман Окуджавы доведен до ареста родителей, когда герою тринадцать. Обе книги заканчиваются утратой отца, и это весьма символично. Пусть герой Блока, как и сам Блок, отца почти не знал и приезжает в Варшаву на его похороны, имея о личности демонического родителя самое смутное представление; пусть герой Окуджавы видел отца крайне редко, поскольку тот всего себя отдавал работе, и всякое его появление дома было праздником; важен момент краха, окончательного крушения мира. По замыслу Блока, герой «Возмездия» там же, в Варшаве, и погибал; герою Окуджавы предстоял еще долгий путь через войну, университет и школу под Калугой – в оттепельную Москву, одним из символов которой ему предстояло стать.

Блок оставил несколько набросков продолжения «Возмездия» и автобиографическую повесть «Исповедь язычника» (тоже незавершенную) – Окуджава написал несколько автобиографических рассказов, хотя и далеких от стилистики «Упраздненного театра» (прозы поэтичной, стилизованной под старину, переполненной подробностями). О войне рассказывают повести «Будь здоров, школяр!» и «Похождения секретного баптиста», о тбилисской встрече с матерью – блестящий рассказ «Девушка моей мечты», о калужском периоде – повесть «Новенький, как с иголочки», о Москве и начале литературной славы – несколько кратких иронических повествований. Канва жизни восстановлена, но принципиален ее обрыв в одной из главных точек: утрата отца – событие одинаково символическое и для Блока, и для Окуджавы. Оно означает конец домашнего мира и мифа. Пусть даже домашний мир Блока бесконечно далек от варшавского «демона» – почему Александра Андреевна Кублицкая

и не ужилась с угрюмым правоведом, – но первый этап жизни заканчивается с наступлением холода и одиночества: защитить больше некому и спросить не у кого. Главной психологической травмой Блока был выход из дома – в мир, ощущение хрупкости и уязвимости дома, его обреченности; это выявил еще Чуковский, подчеркивая, что уют у Блока всегда хрупок.

Эта же тема была сквозной и у Окуджавы. Он не мог бы, пожалуй, сказать о своем лирическом герое словами Блока – «Он был заботой женщин нежной от грубой жизни огражден», – но детство его было и впрямь идиллично, и мир тагильской школы или арбатского двора – для него такой же рай, как Шахматово для Блока (а впоследствии, так уж сложилось, его воспитывали именно женщины – бабушка и тетя Сильвия; иное дело, что райского отрочества они обеспечить ему не могли). Не зря он писал о «рае, замаскированном под двор». Образ потерянного рая – лейтмотив прозы Окуджавы; попытки вернуться туда предпринимаются постоянно, но ни к чему, как правило, не ведут. Здесь есть своя логика: и Блок, и Окуджава постоянно слышат голоса оттуда, где душа гостила до рождения, и потому все их творчество – песня о потерянном рае; биография с отвратительной услужливостью подсовывает этот же вариант в его грубом, трагическом, реальном варианте – вся земная жизнь посредника становится беспрерывным изгнанием из мест, где ему хорошо. Окуджава теряет свой Арбат, Блок – свое Шахматово. И не случайно главной темой позднего Окуджавы вновь становится прощание с Арбатом, дважды утраченным: сначала он перестает быть волшебной страной детства, становится просто московской улицей, куда не дано вернуться, – а потом его перестраивают; и что самое удивительное – перестраивают в тот самый момент, когда наступает вожделенная, чаемая вроде бы революция. Реконструкция Арбата – 1983 год, канун перестройки, веяние новых времен, обустройство в западном духе туристической витрины города. Шахматово тоже перестало быть для Блока островом счастья, детской радости, первого юношеского любовного трепета, но оставалось некоей резервной возможностью, заповедным краем, куда можно сбежать от всего и от всех; вскоре шахматовскую библиотеку сожгли, дом разорили – и в последних набросках Блок так же плачет по своему Шахматову, как Окуджава – по своему Арбату: «И дверь звенящая балкона открылась в липы и в сирень, и в синий купол небосклона, и в лень окрестных деревень».

Всякое изгнание из рая в этих биографиях осуществляется дважды: сначала взрослеешь (но на дне души остается надежда, что хоть рай-то не меняется, что он на месте) – потом и от рая не

остается в буквальном смысле камня на камне; и на этом последнем камне пишется – «Когда его не станет, я умру» («Надпись на камне», 1982). Это совпало с мироощущением людей, которых из гниющей, но все еще уютной империи выбросили на ледяной воздух свободы: едва ли не самой популярной песней Окуджавы во второй половине восьмидесятых была «Песенка арбатского эмигранта». Она точно отражала самоощущение всего российского населения, вдруг ощутившего себя эмигрантами в собственной стране, и рифмовалась с эмигрантской судьбой интеллигенции, оказавшейся столь же ненужной, как и в двадцатом году:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант,
Вокруг чужие лица, враждебные места…
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Я выселен с Арбата и прошлого лишен,
и лик мой оккупантам не страшен, а смешон.
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,
И горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.

Там те же тротуары, деревья и дворы,
но речи не сердечны и холодны пиры.
Там так же полыхают густые краски зим,
но ходят оккупанты в мой зоомагазин.

Тема эмиграции, потерянного рая, утраченного дома и чуждого мира стала сквозной для Блока; она была слишком трагична, чтобы реализовывать ее в стихах, и потому она присутствует там обмолвками, намеками, о Шахматове Блок вообще стихов не писал – разве что мельком: «Старый дом глянет в сердце мое»… Прошлое прошло, что и бередить? «Так! Погибайте! Что в вас толку?» Не утешил бы его, вероятно, и муляж на месте шахматовского дома, выстроенный в восьмидесятые годы (от дома только и остался единственный камень, обозначавший положение одного его угла). Окуджава не только оплакал свой Арбат в стихах и песнях, но и написал о бегстве, изгнании и оккупантах всю свою прозу. Об этом – и «Путешествие дилетантов», где герои бегут в Грузию, как в утраченный Эдем (бежит-то, по сути, автор), и «Свидание с Бонапартом», в котором на твою землю входят оккупанты – и герои вынуждены избирать разнообразные стратегии борьбы или сосуществования с ними. Два главных романа Окуджавы – об

эмиграции и оккупации; третий, «Упраздненный театр», – о небесной Родине.

Почему Окуджаве оказалось необходимо перейти на прозу – причем именно в том возрасте, в котором умер Блок? Прозаические попытки он делал и раньше, «Школяра» опубликовал в 1961 году, но именно сорокалетним приступил к исторической прозе – «Бедному Авросимову», с которого и началась его сага о XIX веке, цикл, который сам он называл «Историческими фантазиями». Вероятно, это был способ самоспасения, способ сохранить душу и творческую способность во времена, когда «звуки прекратились». Если бы у Блока был счастливый дар сочинять исторические фантазии из дворянского и помещичьего быта, возможно, он нашел бы, чем жить в мире, в котором прекратились звуки. Но он этого выхода найти не успел – тогда как Окуджава, в лучших традициях русской литературы, вел многопольное хозяйство. Его проза тоже хранит память о звуках небес, но является в гораздо большей степени его личной заслугой, нежели небесным подарком. Это уж он сочинил сам, много прочитав, поработав в архивах и претворив в литературу трагический личный опыт существования в отчужденном, резко изменившемся мире. Бегство – главный сюжет его романов. Впрочем, о них мы поговорим подробнее, ибо если конкретный человек Булат Шалвович Окуджава и может считаться полноправным автором некоей части своего наследия, то эта часть – прежде всего проза. Остальное не столько им написано, сколько ему продиктовано.

3

Биографам Окуджавы – а их уже немало и будет больше – предстоит решать непростые задачи. Сын врагов народа, вынужденный на протяжении первых десяти лет сознательной жизни многое скрывать, почти всегда недоговаривать, привыкший крайне осторожно отвечать на вопросы, он придерживался этой стратегии и после. О том, почему ответы Окуджавы на вопросы интервьюеров традиционно скупы, а автобиографические повествования предлагают читателю скорей личную мифологию, нежели реальные приключения автора, сам рассказчик все объяснил в «Девушке моей мечты», но, как всегда, не напрямую, аллегорически.

«– Когда человек нэ хочит гаварить лышнее, он гаварит мэдлэнно, долго, он думаит, панимаешь?

– Она мне боится сказать лишнее? – спросил я.

– Нэ тэбэ, нэ тэбе, генацвале. Там тэбя нэ било, там другие спрашивали, зачэм, почэму, панимаешь?»

Окуджава всю жизнь отвечал как человек, которого «другие спрашивали». И они спрашивали – при трудоустройстве, при вызовах в госбезопасность (а их было много, пасли его пристально), при публикации стихов, при знакомстве с коллегами по школе и газете. Всем своим обликом и поведением в относительно благополучные семидесятые и восьмидесятые, когда, по собственному его выражению, «всё встало на свои места, амбиция уже не та», – он продолжал наглядно демонстрировать на личном примере, что происходит с человеком, слишком долго вынужденным отвечать на вопросы «других».

Впрочем, у его скрытности есть и другие причины. Всякий романтический поэт – а он оставался романтическим поэтом до последнего, сколько бы ни иронизировал над собой, – выстраивает авторский миф. И потому доверять автобиографическим свидетельствам Окуджавы трудно – в разные годы он излагал разные версии, строго дозировал откровенность, легко импровизировал на темы собственной биографии. Оно и немудрено: по количеству интервью, расспросов и встреч с аудиторией он в советские времена явно лидировал, а отказываться от встреч избегал по причине врожденной деликатности.

Наконец, вокруг Окуджавы – как и вокруг любого крупного писателя – ломаются копья, за него идет борьба, и биографы его зачастую относятся друг к другу ревниво. Никакого парадокса тут нет: сколько бы автор ни призывал «Возьмемся за руки, друзья», – каждому кажется, что призыв обращен лично к нему, а остальные понимают его неправильно. Не бывает лирики, адресованной толпам; Окуджаву каждый ощущал лично своим, интимно близким, и это первый признак настоящего поэта. Немудрено, что собственная версия его судьбы и мировоззрения каждому кажется единственно верной.

В 1976 году вышел на экраны фильм Динары Асановой «Ключ без права передачи» – школьная драма, где Окуджава снялся в сцене поэтического праздника на Мойке. Там, перед последней пушкинской квартирой, он читает стихотворение 1973 года «Счастливчик Пушкин»:

Александру Сергеичу хорошо!
Ему прекрасно!
Гудит мельничное колесо,
боль угасла,

баба щурится из избы,
в небе – жаворонки,
только десять минут езды
до ближней ярмарки.

У него ремесло первый сорт
и перо остро.
Он губаст и учен как черт,
и все ему просто:

жил в Одессе, бывал в Крыму,
ездил в карете,
деньги в долг давали ему
до самой смерти.

Очень вежливы и тихи,
делами замученные,
жандармы его стихи
на память заучивали!

Даже царь приглашал его в дом,
желая при этом
потрепаться о том о сем
с таким поэтом.

Он красивых женщин любил
любовью не чинной,
и даже убит он был
красивым мужчиной.

Он умел бумагу марать
под треск свечки!
Ему было за что умирать
у Черной речки.

В этом стихотворении видели то полемику с трагическим представлением о поэте, чьи «отдельные неудачи среди сплошных удач» компенсированы радостью творчества, то пародийную вариацию на тему штампов пушкинской биографии, то гротеск – ничего себе счастливчик, с жандармами, личным надзором государя и мучительной гибелью, – но никто еще, кажется, не обращал внимания на то, что это сочинение являет собой горькое сетование на собственную поэтическую судьбу. Слово «зависть» не

вяжется с характером и обликом Окуджавы, но здесь он, кажется, явно сравнивает участь Пушкина с тем, что выпало русским поэтам сто с лишним лет спустя. «Счастливчик! Везунчик!» – говорим мы о том, кому завидуем; о том, чьи радости и даже горести гармоничны и потому становятся стимулом для искусства, переплавляются в него. Поэтическая судьба Пушкина в самом деле идеальна – Окуджаве и его современникам досталось совсем другое. Ниже мы будем говорить о «поэтике умолчания» как главном приеме Окуджавы – эта подцензурная скупость, вечная оглядка заставляют и здесь опустить второй член сравнения, загнать его в подтекст, хотя после каждой строфы отчетливо слышится – «а мы-то!». Вот счастье – жандармы во времена Пушкина действительно были вежливы и тихи, и выполнение жандармского долга не мешало им понимать, с кем они имеют дело; Николай I действительно время от времени давал поэту аудиенцию и прислушивался к нему; «и даже убит он был красивым мужчиной» – то есть сама смерть его была обставлена романтически, став красивым завершением красивого пути. И главное – ему было за что умирать, понятие чести было живо и для него, и для современников, – а за что умирать нам, в мире безнадежно скомпрометированных понятий, солгавших обещаний, извращенных ценностей? Осталось ли что-то, за что не жаль умереть? Или поэт унижен решительно во всем – в том числе и в противостоянии власти, которое из красивой, почти галантной дуэли равных противников, как бывало в пушкинские времена, выродилось в бесплодную борьбу с тупым монстром? В семидесятые годы, во времена психушек, обысков и уже ничем не замаскированного жандармского хамства, литературой управляли люди некрасивые, и это выглядело особенно унизительно.

Если вспомнить судьбу Окуджавы и сравнить ее с канонической биографией романтического поэта, нам откроется истинно трагическое зрелище. Мало кого преследовали неудачи столь унизительные, неэстетичные, непоэтические. Он был сыном партийных работников, фанатично преданных своему делу и уделявших сыну весьма мало времени; у него, как и у Пушкина, была любимая нянька из русских крестьянок, но мать выгнала ее после того, как она сводила маленького Булата в еще не разрушенный тогда храм Христа Спасителя… После ареста отца Окуджава жил у бабушки в Москве (весь его арбатский миф – именно эти три года, с тех пор он на Арбате не жил никогда), а после ареста матери, с 1940 года, – у тбилисской тетки Сильвии. В 1942 году восемнадцатилетним добровольцем отправился на войну, полной мерой хлебнув советской армейской неразберихи первых военных лет; ему досталась муштра, но почти не

досталось фронтовой солидарности и свободы – того немногого, о чем ветераны с тоской вспоминают и поныне. Война повернулась к нему самой безрадостной и абсурдной стороной. Но и в немногие свои дни на передовой он успел получить такое же абсурдное ранение в ногу – от самолета-разведчика, лениво постреливавшего в минометчиков со своей «Рамы». После этого он полежал в госпитале и еще два года таскался по переформированиям, переходя из команды в команду, но так и не доехав до фронта. С 1945 года он учился в Тбилисском университете, где нашел вторую семью в кружке единомышленников «Соломенная лампа», – но члены этого кружка были арестованы и отправлены в лагеря, а самому Окуджаве пришлось срочно уехать в Москву и три месяца пережидать волну репрессий. В 1951 году он попросился по распределению в среднюю Россию, по которой не переставал тосковать в Грузии, – и попал в деревню Шамордино, где жестоко бедствовал без своего хозяйства, ютясь с молодой женой в продуваемой всеми ветрами келье монастыря. С 1953 года он перебрался в Калугу, где некоторое время преподавал в школе рабочей молодежи, тяготясь одиночеством среди коллег и не находя собеседника; все это время на нем тяготело клеймо – «сын врага народа».

С 1954 по 1962 год Окуджава работал в газетах – сначала в калужских, затем в московской, – испытав все прелести журналистской поденщины, сочиняя в номер «датские» стихи и регулярно подвергаясь проработкам за невиннейшие по оттепельным временам статьи: в провинции гнет ощущался явственнее, чем в столице. В 1954 году вернулась из ссылки его мать, она была реабилитирована, привлечена к работе в Комиссии партийного контроля и получила двухкомнатную квартиру в Москве; Окуджава смог к ней перебраться и устроился на работу сначала в издательство «Молодая гвардия», а потом в «Литературную газету». В 1964 году он развелся со своей первой женой, Галиной Смольяниновой, а ровно год спустя, в день их развода, она умерла от сердечной недостаточности. Ей было всего 39 лет, и эта смерть навеки отяготела над совестью Окуджавы, омрачив ему радость нового супружества (с 1962 года он почти постоянно жил в Ленинграде у молодой красавицы Ольги Арцимович, на которой и женился вскоре после развода).

Одновременно с полулегальной всероссийской славой, которую принесли Окуджаве в начале пятидесятых его песни, началась травля в прессе, не прекращавшаяся в разных формах до самой смерти поэта. Волна откровенно пасквильных статей поднялась в 1961 году, после публикации в альманахе «Тарусские

страницы» военной автобиографической повести «Будь здоров, школяр!». Окуджаву щедро обвешали ярлыками, в полном соответствии с его «Песенкой про дураков»: на этот раз сын врага народа попал в пацифисты и абстрактные гуманисты. После нескольких унизительных «проработок» Окуджаву исключила из партии первичная (писательская) организация, но Пресненский райком ограничился строгим выговором, опасаясь международной огласки. Собственную квартиру он получил лишь в сорок два года, относительную материальную обеспеченность – и того позже. Его диск-миньон с четырьмя песнями был издан в СССР уже после того, как диски-гиганты и песенные сборники вышли в Париже и Варшаве. После перехода на прозу каждый его новый роман встречался критическими залпами – преимущественно с «почвенной» стороны, но и единомышленники, горячие поклонники его песен и стихов, демонстрировали при чтении его прозы удивительную эстетическую глухоту. История его последней травли в 1993–1994 годах излагалась выше. В 1991 году в Америке он перенес тяжелую операцию на сердце, деньги на которую пришлось собирать по копейке. С начала девяностых он страдал, помимо сердечной недостаточности, эмфиземой легких – но по-прежнему много ездил по миру: сердечные встречи с друзьями служили отдушиной на фоне безрадостной постсоветской реальности. Окуджава умер в парижском госпитале, где никто ни слова не понимал по-русски.

Всякая радость в его жизни, как нарочно, была отравлена, скомпрометирована, замарана; на каждую удачу находилась вина, на хвалу – клевета. Периодов безоблачного счастья не было вовсе. Всенародно знаменитый и любимый, он вечно тяготился двусмысленностью официального полупризнания, а дожив до относительного и весьма хрупкого благополучия в середине восьмидесятых – немедленно оказался на острие политической и литературной борьбы, успел даже поучаствовать в драке с новыми погромщиками в 1992 году… Дело не только в трагизме его судьбы – как уже было сказано, случались в русской литературе биографии куда трагичнее. Дело в роковом несоответствии биографии и темперамента, в грубой, рогожной реальности обрушивавшихся на него бед. Самый романтический из советских поэтов с удивительным постоянством сталкивался с нелепыми и унизительными несчастьями: солдат-доброволец не доезжал до фронта, а утопист, вступивший в партию на волне «реабилитанса» и связанных с ним надежд, немедленно убеждался в иллюзорности любых благотворных перемен. Он и в 1985 году умудрился обольститься, поверить – и поплатился за это

глубоким разочарованием и общественным остракизмом. Словно сама реальность, ход вещей (а верующие сказали бы – сам Бог) изрядно потрудились над тем, чтобы выработались уникальный окуджавовский голос, его терпкая интонация, сочетание ангельского сладкозвучия с горькой усмешкой, приземленной лексикой. Долго пришлось работать над этим сплавом – иначе Окуджава так и остался бы хорошим советским поэтом, каких много было в его поколении. Ему удалось из хороших прорваться в великие – но о цене этого превращения читатели могут только догадываться. С неизменной самоиронией – на этот раз весьма злой – он поведал об этом опыте в «Песенке о несостоявшихся надеждах», написанной для мюзикла «Соломенная шляпка»: общеизвестно, что откровеннее всего саморазоблачаешься не в интимной лирике, а в полупроходных сочинениях, написанных на заказ.

Один корнет задумал славу в один присест добыть в бою,
на эту славу, как на карту, решил поставить жизнь свою.
И вот, когда от нетерпенья уже кружилась голова,
не то с небес, не то поближе раздались горькие слова:
«Видите ли, мой корнет, очаровательный корнет,
все дело в том, что, к сожаленью, войны для вас пока что нет!»

Тогда корнет решил жениться и взять в приданое мильон.
Нашел в провинции невесту и под венец помчался он.
И вот, когда от вожделенья уже кружилась голова,
не то с небес, не то поближе раздались горькие слова:
«Видите ли, мой корнет, очаровательный корнет,
все дело в том, что за невестой приданого в помине нет!»

Тогда корнет бежать решился из-под венца (какой скандал!),
на остановку дилижансов он в черном фраке прибежал.
Когда ж от близости спасенья уже кружилась голова,
не то с небес, не то поближе раздались горькие слова:
«Видите ли, мой корнет, очаровательный корнет,
все дело в том, что в дилижансе свободных мест, представьте, нет!»

Песня эта никак не связана с фабулой водевиля – Окуджава сочинял ее для себя и о себе. Одна из самых известных его песен написана о том же несоответствии: «Он переделать мир хотел, чтоб был счастливым каждый, а сам на ниточке висел – ведь был

солдат бумажный». Сравните с признанием из «Похождений секретного баптиста»: «В детстве Андрей Шамин мечтал умереть на баррикаде или в крайнем случае стать бесстрашным разведчиком. Но к тому времени баррикад что-то не было, а в разведчики не приглашали». Так что пришлось страдать негероически. Правда, в отличие от своего солдата, Окуджава не просто так шагнул в огонь – он успел о себе рассказать.

Один из важных лейтмотивов его лирики – неприязнь бумажного солдата к оловянному, некоторая априорная подозрительность к нему. «Живет солдатик оловянный предвестником больших разлук и автоматик окаянный страшится выпустить из рук.» Этот солдатик, который прицеливается в лирического героя в ответ на любой, даже самый доброжелательный вопрос – «Тебе не больно?», «Тебе не страшно?» – не просто антипод Окуджавы, но и вариант судьбы, наследственное проклятие (именно такими оловянными солдатиками были коммунары, комиссары в пыльных шлемах, этой породы были комсомольские богини в синих маечках-футболочках).

Так и прошла его жизнь – между бумажным и оловянным солдатиками; он слишком хорошо понимал беспомощность первого и беспощадность второго. Казалось бы, дихотомия легко снимается и даже, по любимому выражению самого Окуджавы, упраздняется: не будь ты солдатиком, и все тут. Но куда убежишь с этого фронта, если военные метафоры преследовали Окуджаву, о чем бы он ни говорил? «Сапоги, ну куда от них денешься». Или, как в одном из последних стихотворений: «Все – маршалы, все рядовые, и общая участь на всех».

Часть первая
ДОРИАН

Глава первая
КОРНИ

1

У Степана Окуджавы и Елизаветы Перемушевой было шестеро сыновей и две дочери: Владимир, Михаил, Александр, Николай, Шалва, Василий, Ольга и Мария.

Существует версия о еврейских корнях Булата Окуджавы, одинаково любимая как евреями, так и антисемитами. Дело в том, что кантонисты в подавляющем большинстве были евреями, а прадед Окуджавы Павел Перемушев, отец его бабки Елизаветы, был как раз кантонист, поселившийся в Кутаиси в восьмидесятых годах позапрошлого века. Ни портрета, ни биографии его история не сохранила.

Степан Окуджава был кутаисский ремесленник, как писали в позднейших анкетах, – «кустарь-одиночка». Внук его Булат любил называть себя так, открещиваясь от литературных сообществ и коллективных затей. В молодости Степан был чувячником, сиречь сапожником, но в 1904 году открыл в себе дар каллиграфии и литературные способности особого рода: ему удавались прошения. Чувяки были забыты. Степан Окуджава за скромную мзду сочинял кутаисцам деловые бумаги, его рука считалась легкой. Жена его Елизавета была прачкой.

Сын Шалико впоследствии напишет в анкете, что его отец спился и покончил с собой в 1922 году в состоянии белой горячки. Были ли у него в том году, сразу после установления советской власти в Грузии, особые причины к тому, чтобы броситься в Рион, – история умалчивает; в автобиографическом романе «Упраздненный театр» Окуджава произвольно отнес самоубийство деда к 1916 году; почему – неясно. Видимо, он усматривает в деде с отцовской стороны собственные черты, особенно ему дорогие, – в частности, зоркость, дар предвидения: «А в заштатном Кутаисе папин отец Степан Окуджава в те давние годы в утренние минуты трезвости и раскаяния начал осознавать, что мир рушится и его многочисленные дети причастны, оказывается, к этому разрушению <…>. И, глядя виновато на свою худенькую Лизу, склонившуюся над корытом, на свой шаткий домик, на дворик, завешанный чужим бельем, он пожимал плечами и произносил одно слово, как слово беспомощной молитвы: „Равкна…“ („Что поделаешь…“). Так с

этим словом на устах он и кинулся в 1916 году с моста в желтые воды Риона, то ли проклиная, то ли оплакивая, то ли жалея. И ведь не на обратном пути из харчевни, а по дороге туда… А может быть, он, как всякий недоучка, не успевший застыть в плену роковых догм и академических знаний, оказался более прозорливым и разглядел сквозь облака пыли рухнувшей империи трагическое завтра своих отпрысков и неминуемую расплату за самонадеянную поспешность в сооружении земного рая. <…> И волны Риона сомкнулись над Степаном».

Окуджава вообще передал деду – которого видел в детстве разве что на фотографии – некоторые свои черты: умиление, сентиментальность, литературный дар, – вряд ли спившегося кутаисского чувячника посещали в 1916 году подобные прозрения; но в уповании на недоучек, оказывающихся зорче интеллигенции, внук, пожалуй, прав. А еще у Степана Окуджавы был длинный нос, унаследованный почти всеми детьми, кроме маленького упрямца Шалико, родившегося в августе 1901 года (точной даты он не указывал даже в анкетах). Булат Окуджава радовался, находя в младшем сыне, тоже Булате, непобедимые дедовские черты: он видел в этом «силу крови».

О братьях Шалвы, своих дядьях, Окуджава написал в 1961 году небольшую, не включавшуюся в поздние книжки (она появилась только в «Литературной газете») поэму «Четыре сына». Сыновья Степана Окуджавы в самом деле являли собой слишком уж наглядную иллюстрацию к истории Грузии: старший, Владимир, был анархистом, стрелял в кутаисского губернатора, был приговорен к смерти, чудом бежал из Метехской тюрьмы, переодевшись в жандарма; смог выехать в Швейцарию, жил в Цюрихе, после Февральской революции вернулся в Россию в знаменитом «ленинском поезде», и его имя есть в списках пассажиров этого поезда, опубликованных в газете Владимира Бурцева «Общее дело» еще в октябре семнадцатого. Следующий, Михаил, родившийся в 1887 году, стал большевиком, первым секретарем ЦК компартии Грузии в 1927–1929 годах; он вместе с Буду Мдивани возглавлял правую оппозицию, был сослан в 1934-м и расстрелян в 1937 году. Брат его Николай, рожденный в 1891 году, – тоже большевик, впоследствии генеральный прокурор Грузии, исключен из партии в 1927-м, арестован и отправлен в ссылку в 1934-м, расстрелян 4 марта 1939 года. Александр стал гвардейским офицером, воевал с немцами, был ранен, оказался в белой армии, через Крестовый перевал ушел в Грузию, потом вместе с меньшевиками откатился в Батум, но страну не покинул, пересидел большевистский переворот, выучился на тихого бухгалтера – и пережил высокопоставленных братьев-

большевиков, его взяли в 1938 году. Младший, Шалико, в Кутаиси подпольно вступил в комсомол, при меньшевиках был арестован и выпущен, потом уехал в Москву учиться, потом работал на Урале и был расстрелян… «Четыре сына» – поэма, в которой Александр не упоминается: только большевики Владимир, Михаил, Николай – «и самый младший – мой отец». Это первый рефрен. Есть и второй – «а пока.». Он особенно значим, потому что «пока» – это двадцать первый год. Дальше все будет уже далеко не так празднично. Настоящий праздник – это еще не победа, а зреющее предчувствие ее.

Никто не спит. Никто. До сна ли?
Все начеку. Судьба к судьбе.
Четыре сына – в Арсенале.
Четыре сына – в Дидубе.

В Нахаловке – четыре сына.
И бой часов, как стук сердец…
Четыре сына – это сила,
и самый младший – мой отец.

Речь в поэме идет о кануне большевистского переворота в Грузии, о ночи с 24 на 25 февраля 1921 года. В эту ночь 11-я армия под командованием Анатолия Геккера (уроженца Тифлиса, сына военного врача) вошла в Тифлис, восстановив взорванный грузинскими войсками Пойлинский мост через Алгети. В ревком, обратившийся к Ленину с просьбой о помощи, входили большевики Филипп Махарадзе, Буду Мдивани, Серго Кавтарадзе, Котэ Цинцадзе, Михаил Окуджава. Правительство Ноя Жордания бежало в Кутаиси, после чего сопротивление фактически прекратилось. Часть современных грузинских – и не только – историков считает, что это был не большевистский переворот, а прямая оккупация Грузии Россией; комментировать эту национал-конспирологию мы не будем, отметим лишь, что Окуджаве и при жизни доставалось за дядьев. «Они привели русских» – такое он слышал от грузинской интеллигенции, часть которой не могла ему простить слишком явной ориентации на русский язык и русскую культуру.

После победы большевиков молодой подпольщик Шалва Окуджава стал в одночасье не только руководителем кутаисского комсомола, но и начальником местной милиции. Продолжалось это недолго, и никаких особенных дров он не наломал – однако одно событие лета двадцать первого имело далекоидущие последствия для его сына, рассказавшего об этом не только в

«Упраздненном театре», ноив рассказе «Около Риволи»:

«.Двадцатилетний Шалико стал внезапно начальником кутаисской милиции. Большой парабеллум повис на правом боку, и молодая рука с тонким запястьем прикасалась к деревянной кобуре. „Шалико, генацвале, ты слишком возбужден, – говорила Лиза сыну, не скрывая тревоги, – не забывай, что вокруг тебя люди…“ – „Хорошим людям нечего опасаться, мама“, – говорил он. „А как узнать, кто хороший, кто плохой?“ – спрашивала она, пытаясь погладить его по жестким кудрям. „Для этого есть пролетарское чутье, мама“, – говорил он и целовал ее. Неведомое матери ранее беспокойство металось в его глазах. Он разговаривал с ней по-прежнему, по заведенному обычаю тихо и с улыбкой, но что-то суетное появилось в его жестах, что-то окончательное, непреодолимое. (Интересный синонимический ряд, в высшей степени характерный для Окуджавы: „Суетное“ – и тут же „окончательное, непреодолимое“. Казалось бы, вещи взаимоисключающие – где окончательность, там нет места суетности, но для автора „Упраздненного театра“ революционная решимость и есть самая опасная форма суеты, и нет ничего прочнее, чем мимолетные вещи вроде жалости и сомнения. – *Д. Б.)* Так он встретил в своем кабинете управления милиции Тамаза Басария – бывшего соученика по кутаисской гимназии, сына известного в свое время адвоката. Голубоглазый Тамаз, душа класса, благородный обворожитель губернских невест, вошел к нему, виновато, через силу улыбаясь.

«Тамаз, я все знаю, – сказал Шалико, – твой отец меньшевик и меньшевистский подпевала. Он плюнул в лицо нашей власти». – "Шалико, генацвале, – тихо сказал Тамаз, – но ведь он не меньшевистский начальник, он адвокат… " – «Обойдемся без буржуазных адвокатов!» – жестко сказал Шалико. Тамаз теребил воротник старого поблекшего гимназического кителя. Щеки его покрылись красными пятнами. Он спросил с трудом: «А как же вы будете бороться с преступниками?» И, прищурившись, уставился в глаза бывшему приятелю. И Шалико уловил горькую иронию в его вопросе и в этом прищуре. «При социализме не будет преступников, ты напрасно улыбаешься, Тамаз». – «Вы их расстреляете?» – спросил Тамаз. «Мы будем проводить разъяснительную работу, – буркнул Шалико, – а надо будет, – и кокнем. А что? Твоего отца ведь выпустили? Чего же еще?»

Спустя несколько дней стало известно, что адвокат Басария вместе с семьей переехал в Батум. И перед Шалико все время возникал облик поверженного Тамаза и его отца, благополучно царствовавшего в меньшевистские времена и произносившего пламенные речи в поддержку социал-демократической власти.

«Вот и накричался», – подумал Шалико, но радости не было».

Вся эта история аукнулась Окуджаве в восемьдесят втором – хотя в рассказе «Около Риволи» действие ее, ради спрессовки сюжета, отнесено к шестьдесят девятому, к первым парижским концертам. Российского барда зовут в грузинский ресторан, и там к нему подходит величавый грузинский старик Тамаз Басария – один из тех, кого Шалва Окуджава выгонял из Кутаиси в 1921 году. Выгонял – и тем, как выясняется, спасал жизнь. Об этом стареющий сын Шалвы Окуджавы говорил с отцовским сверстником и гимназическим соучеником, сыном кутаисского адвоката – и испытывал не отпускающее чувство жгучего стыда. Вероятно, именно тогда и окрепло решение «воскресить своих предков», ревизовать былое – не в стихах, а в большом автобиографическом повествовании.

2

В двадцать первом, вскоре после большевистского переворота, Сталин на бронепоезде прибыл в Тифлис, и первое же его публичное выступление (перед рабочими железнодорожных мастерских) закончилось провалом. Его попросту освистали. С грузинскими большевиками у Сталина были свои счеты: его никогда тут не любили – за невежество, грубость и интриганство. Братья Окуджава между собой называли его «горийский поп». Дело в том, что и большевики, и меньшевики в Грузии происходили в основном из интеллигенции (пролетариата в сельскохозяйственно-курортной Грузии было явно маловато); Сталин на фоне грузинских романтиков, авантюристов, подпольщиков и поэтов смотрелся кисло. Он, однако, поспешил выдать эту неприязнь за проявление грузинского национализма – такая интерпретация льстила ему больше: он полагал, что его плохо принимают в Грузии как посланца великой русской революции, и 6 июля, на собрании тифлисской парторганизации, вещал: «Я помню годы 1905–1917, когда среди рабочих и вообще трудящихся национальностей Закавказья наблюдалась полная братская солидарность, когда узы братства связывали армянских, грузинских, азербайджанских и русских рабочих в одну социалистическую семью. Теперь, по приезде в Тифлис, я был поражен отсутствием былой солидарности между рабочими национальностей Закавказья. Среди рабочих и крестьян развился национализм, усилилось чувство недоверия к своим инонациональным товарищам…»

Эта позиция не вызвала в Тифлисе ни малейшего энтузиазма.

Братья Окуджава были в числе тех, кто отстаивал грузинскую независимость. Дело было, конечно, не в ненависти к России, а в неприятии нового стиля управления. Интернационализм в исполнении Сталина означал, по сути, доминирование России, в которой восторжествовали вдобавок самые тоталитарные тенденции; в Грузии это почувствовали очень быстро. Грузинский большевизм никогда не был людоедским, и даже установление советской власти в стране осуществилось сравнительно мирно. Уезжая из Грузии в двадцать первом, Сталин буркнул: «Это не мой народ» – и, в общем, не ошибся: национальное самоистребление тут было не в моде. Не зря Сталин уже в тридцатые всячески искореняет напоминания о грузинском периоде своей биографии, играет в великодержавность, идентифицирует себя с русскими: кровавые круги российской истории были ему по-человечески ближе, идеал свой он видел в опричнине.

Дело в том, что социализм в Грузии был вполне реален – но социализм свой, грузинский, корпоративный, без неумолимого деления на классово своих и классово чужих. История местного большевистского переворота вообще сильно напоминает фабулу аксеновского «Острова Крым»: доморощенные идеалисты обращаются за помощью к имперскому соседу, приводят его к власти – и падают его жертвами. Наиболее популярный и влиятельный грузинский большевик Буду Мдивани в июле 1937 года заявил на своем судебном процессе: «Зачем Сталину понадобилась эта комедия? Смертный приговор мне давно вынесен, это я знаю точно, а вы здесь задаете мне пустые вопросы, как будто мои ответы могут что-то изменить. Меня мало расстрелять, меня четвертовать надо! Ведь это я привел сюда 11-ю армию, я предал свой народ и помог Сталину и Берии, этим выродкам, поработить Грузию и поставить на колени партию Ленина!» В тот же день был вынесен смертный приговор и Михаилу Окуджаве. Мдивани и Окуджава были центром грузинской оппозиции Сталину. Эти слова Мдивани со ссылкой на охранника, присутствовавшего на суде, приводит в своей книге о Берии А. Антонов-Овсеенко; трудно сказать, насколько они достоверны, но если это апокриф – он показателен.

Ленин предлагал действовать в Грузии мягче. 14 апреля 1921 года он пишет письмо «Товарищам коммунистам Азербайджана, Грузии, Армении, Дагестана, Горской республики», в котором предлагает не копировать Центральную Россию, адаптировать социализм к собственным условиям, не давить на крестьянство, интеллигенцию и даже мелкую буржуазию. Видимо, какие-то «уроки Октября» вождь все-таки усвоил. Весьма возможно,

впрочем, что это дипломатичное письмо было тактическим, маскировочным ходом – но адресаты восприняли его с энтузиазмом; среди грузинских большевиков Ленин и в тридцатые оставался иконой. На протяжении всего 1921 года не стихала бурная дискуссия по нацвопросу; наркомнац Сталин требовал жесткой централизации, Ленин настаивал на автономизации.

Московские грузины в столкновении с тифлисскими явили худшие свои качества. Орджоникидзе, с 1920 года председатель бюро по восстановлению соввласти на Кавказе, был знаком со Сталиным с 1911 года, когда навещал его в вологодской ссылке по заданию ЦК. До известного момента он горячо симпатизировал земляку и солидаризировался с его планом административного присоединения закавказских республик к России. 22 сентября 1922 года Сталин пишет Ленину: «Если мы теперь же не постараемся приспособить форму взаимоотношений между центром и окраинами к фактическим взаимоотношениям, в силу которых окраины во всем основном, безусловно, должны подчиняться центру, т. е. если мы теперь же не заменим формальную (фиктивную) независимость формальной же (и вместе с тем реальной) автономией, то через год будет несравненно труднее отстоять фактическое единство советских республик». Этот документ по цинизму исключителен – чего стоит одно предложение заменить фиктивную независимость фиктивной автономией; остается удивляться прозорливости грузинских коммунистов, разобравшихся в истинных намерениях «горийского попа».

27 сентября 1922 года Ленин принял Буду Мдивани, а 30 сентября – Михаила Окуджаву, Владимира Думбадзе и Котэ Цинцадзе. Тогда вождь и предложил формулу: не федерация, а Союз. Это никого не оскорбляло – грузины вернулись в Тифлис окрыленными. На тифлисском партийном пленуме (5 октября) Мдивани и Окуджава, рассказывая о встрече с Лениным, прямо говорили: «Мы – по Ленину, они (Сталин и Орджоникидзе. – *Д. Б.)* за военный коммунизм». На пленуме было принято решение о вступлении в Союз, но на правах самостоятельной республики, с правом выхода и независимой внешнеэкономической деятельности. Это взбесило Орджоникидзе: «Верхушка ЦК КП(б) Грузии является шовинистической гнилью, которую надо немедленно отбросить». Сталин соглашался, телеграфируя Серго: «По моему мнению, надо взять решительную линию, изгнав из ЦК все и всякие пережитки национализма».

Орджоникидзе изгонял пережитки национализма весьма решительно: оппонентов обзывал «духанщиками»,

«спекулянтами», «дураками и провокаторами». В ответ соратник Мдивани Акакий Кобахидзе назвал Серго «сталинским ишаком» (по другой версии – «ишаком, не разбирающимся в национальном вопросе»), и тот, не сдержавшись, ударил обидчика. 19 октября грузинский ЦК принял решение – ходатайствовать о вступлении Грузии непосредственно в Союз, а не в федерацию закавказских республик. Заккрайком расценил это как самоуправство и снял Михаила Окуджаву с поста секретаря. В ответ ЦК в полном составе подал в отставку. Для урегулирования конфликта Ленин направил в Тифлис комиссию во главе с Дзержинским плюс – отдельно – своего заместителя по Совнаркому Алексея Рыкова. Рыкову-то и стали известны особенности большевистской тактики Орджоникидзе, переходящей в мордобой. Ленин ее решительно осудил и потребовал мягкого варианта – автономии с сохранением максимальной самостоятельности.

В 1924 году в Грузии вспыхнул антибольшевистский мятеж. В подготовке его напрямую участвовали руководители меньшевистского правительства, создавшие в 1922 году тайный Комитет независимости Грузии, но большевики и сами немало делали для того, чтобы грузины восстали. Чекисты зверствовали, ни о какой «мягкости», «деликатности» и «независимости» из ленинских директив не было и помину, и осуществлялось всё это не русскими, а грузинскими руками: местные большевики разбирались не столько с идейными оппонентами, сколько с кровными врагами. Восстание началось 24 августа в гурийской Чиатуре, той самой, где когда-то прятали от Галактиона Табидзе его будущую жену Ольгу Окуджава – дойдет черед и до этого эпизода. Подавлением его руководили Орджоникидзе и молодой чекист Лаврентий Берия, и с 29 августа по 5 сентября были расстреляны, по разным данным, от трех до двенадцати тысяч человек. Первыми жертвами стали аристократы, процент которых в Грузии был необычайно высок. Известна фраза Берии: «Каждый второй – князь, а работать некому: вот и строй с такими социализм!» Интеллигенции в Грузии тоже было много – восстание послужило предлогом для того, чтобы сократить ее количество чуть ли не вдвое. Хватали врачей, инженеров, адвокатов… Тут уж забеспокоились в Москве: в октябре Орджоникидзе вызвали на пленум ЦК, и он вынужден был признать «отдельные перегибы»: «Может быть, мы немного погорячились, но мы не могли иначе!» Многие полагают, что Сталин – до того с Берией не знакомый – приметил его именно тогда: для расправы с непокорной грузинской элитой этот мингрел подходил идеально.

Дети Степана Окуджавы подписали себе приговор, когда

выступили против назначения Берии первым секретарем грузинского ЦК. Оно состоялось 31 октября 1931 года. Справедливости ради заметим, что первый рабочий день на новой должности Берия провел в одиночестве: на работу не вышла большая часть руководителей отделов – в знак протеста.

Всю свою последующую жизнь Окуджава воспринимал как расплату «за грехи отцов», разделял ответственность, расставлял акценты, – здесь, в Грузии двадцатых годов, завязывался один из главных узлов советской истории. И сегодня встречаются полярные оценки сталинского плана относительно Грузии. Находятся теоретики, утверждающие, что именно ленинский вариант – предусматривавший известную, пусть чисто теоретическую «автономизацию», – заложил бомбу под СССР. Эти авторы забывают, что в долговременной перспективе губителен оказался именно вариант Сталина – СССР был слишком жесткой конструкцией, центробежные силы в конце концов разорвали его, интернациональный проект был погублен национальным вопросом, от чего не выиграли ни центр, ни окраины, стремительно откатившиеся чуть не в Средневековье.

Сталкиваемся мы, однако, и с бурными спорами относительно братьев Окуджава. И тут уж не их знаменитому племяннику приходится расплачиваться за их грехи, а им – за его славу и за ненависть, которую он до сих пор вызывает у сталинистов и шовинистов всякого рода. Перед нами фрагмент книги современного беллетриста Александра Бушкова «Сталин. Красный монарх» – сочинения откровенно апологетического: «"Национал-уклонисты" на полном серьезе намеревались создать на территории Советского Союза, в который входили, свою собственную микросверхдержаву, изолированную от всей остальной страны. Для начала они закрыли границы, объявив, что отныне на территорию Грузии не допускаются „беженцы“, т. е. все, кто возымел желание туда переехать. Грузия предназначалась исключительно для грузин. В марте 1922 г. за подписью Махарадзе (как председателя ЦИК) и Окуджавы (зам. предсовнаркома) разослали всем примыкающим республикам и областям обширную телеграмму-манифест, подробно разъясняющую все правила введенной Грузией самоизоляции. Попутно там же декларировалось, что отныне грузинское гражданство теряет всякая грузинка, рискнувшая выйти замуж за „иностранца“ (т. е. – не грузина по крови). Такие милые, приятные люди, истинные большевики… Буквально несколькими днями позже они начали „разгрузку“ Тифлиса – „инородцев“, в первую очередь армян (с которыми меньшевистское правительство Грузии в свое время развязало нелепую и

бессмысленную войну), под штыками вели на вокзал, сажали в телячьи вагоны и вывозили за пределы Грузии».

Это издано многотысячным тиражом в 2005 году и спокойно распространяется, не вызывая ни громких опровержений, ни публичных дискуссий. Несколькими строками выше Бушков называет Михаила Окуджаву «отцом известного барда», и все остальное в его тексте – примерно той же степени достоверности. Особенно занятен, конечно, миф о поголовной высылке армян – Шалва Окуджава был женат на армянке, все братья Окуджава дружили с ее семьей; армяне еще долго были вторыми по численности обитателями Тифлиса после грузин. Что касается «манифеста», то этот вполне невинный документ, подписанный Филиппом Махарадзе и заместителем предсовнаркома Окуджавой, цитировался и Сталиным на XII съезде ВКП(б), и Берией – в докладе на собрании тифлисского партактива 21 июля 1935 года. Доклад задавал новые векторы всей грузинской историографии: центр революционного движения располагался отныне там, где был Сталин. Ничьих заслуг более не существовало. Злосчастный «манифест» цитировался под дружный смех зала: «От сего числа границы республики Грузии объявляются закрытыми, и дальнейший пропуск беженцев на территорию ССР Грузии прекращен. Лица, получающие разрешения на право въезда в пределы Грузии своих родственников, платят за выдаваемые им разрешения 50 000 руб. (Это грузинскими бонами: 1 миллион равняется 10 руб. золотом.) Правительственные учреждения, возбуждающие ходатайства о выдаче разрешения на въезд лицам, кои по своим специальным познаниям необходимы, платят 500 000 руб. Гражданство Грузии теряют: грузинская гражданка в том случае, если она выйдет замуж за иностранца».

Во всей этой телеграмме нет решительно никакого криминала, особенно если учесть, что под «беженцами», которым запрещен доступ в Грузию, подразумеваются разбитые остатки белой армии, в которой грузин хватало (запрет распространялся и на Александра Окуджаву, бежавшего в Грузию через Крестовый перевал в марте того же 1921 года). Мдивани, Окуджава, Цинцадзе и их единомышленники желали всего лишь весьма умеренной автономии Грузии в рамках СССР – в частности, права на внешнеэкономическую деятельность. Получи Грузия такое право, будь оно предоставлено и другим республикам, обладай они собственными критериями для присвоения гражданства – СССР был бы куда более гибкой и вместе с тем прочной системой, но сторонникам жесткой централизации этого не объяснишь. Да и централизация тут ни при чем – под видом борьбы с «национал-

уклонизмом» Сталин руками Берии сводил счеты со всеми, кто знал ему истинную цену. О каком национал-уклонизме можно было говорить, когда Махарадзе, Мдивани и Окуджава телеграммой от 16 февраля просили Ленина о помощи, о вводе 11-й армии в Тифлис, о русской поддержке грузинского восстания?

Так совершалась подмена, которая аукнется еще не раз – и особенно болезненно, увы, в наше время: интернационализм и централизация стали псевдонимами бездарности, мстительности и жестокости. Братья Окуджава пытались этому противостоять, но безуспешно. История братьев многое объясняет в биографии их племянника. В частности, становятся ясны причины его стойкого нежелания оставаться в Грузии после окончания университета. Вероятно, вернувшись из армии, да еще с ранением, он мог надеяться, что ему удастся спокойно жить в Тбилиси, где у него были родня и перспективы трудоустройства, – но первые же аресты в студенческой среде, в невинном литературном кружке, членом которого он был, напомнили ему, где он находится. В Грузии носить фамилию «Окуджава» – значило быть личным врагом Берии. Кто-кто, а наш герой это понимал.

3

Старшая тетка Булата, Ольга Окуджава, родилась в 1888 году. Окончила тифлисскую гимназию святой Нино, поступила на высшие женские курсы и вскоре познакомилась с молодым (младше ее на три года) поэтом Галактионом Табидзе. Он влюбился сразу – и как было не влюбиться: все, кто знал жену Галактиона, вспоминали о ее мечтательных огромных глазах, тихом голосе, стройности, ненавязчивой и сдержанной заботливости. Степан Окуджава и особенно его жена Елизавета решительно воспротивились браку, Ольгу услали в горное селение Чиатура к родне, но Галактион и там засыпал ее письмами; в конце концов сопротивление семьи пало, и в 1915 году Ольга Окуджава стала женой Галактиона, которого дед Степан продолжал считать бродягой, хулиганом и человеком ненадежным. Отчасти такая репутация была Галактионом заслуженна – даже в кругах грузинской богемы его запои, эскапады, непредсказуемые выходки вошли в легенду. В 1930 году Ольгу «за троцкизм» сослали в Среднюю Азию, – Галактион два дня не знал об ее аресте, лежал в больнице; она вернулась только через два года.

В тридцать седьмом ее забрали вновь. Сохранились ее письма

Галактиону из лагеря, написанные по-русски (писать по-грузински не разрешала лагерная цензура – все письма досматривались, и требовалось, чтобы цензоры могли их прочесть): «Сегодня ночью опять видела тебя во сне: будто я в колыбели, но не маленькая, а взрослая. Колыбель вся соткана из переливающихся золотых нитей, и тут же рядом сидишь ты и громко читаешь мне лист бумаги: „Вот тебе желанная свобода и впредь будь осмотрительней!..“ Проснулась я вся в слезах. Мороз перламутром разукрасил стекла барака, а на них мне, как в детстве, чудится целый сказочный мир: и волки, и медведи, и множество птиц, и других живых существ. Ах, Галактион, в который раз я уже гадаю, даст ли этот новый год мне желанную свободу?.. Тбилиси, наверное, теперь утопает в зелени, цветах. Солнце заполнило и нашу комнату, где некогда жила и я: лучи солнца вызолотили всю стену узорами. Да будет тебе, Галактион, лучезарное солнце на радость! И мне хочется быть дома, хочется знать, как ты живешь, и всякая мелочь меня интересует. Да и буду ли дома? Я ведь серьезно больна, милый мой Гал, а берег жизни радостной так удаляется от меня, как быть?.. Ах, как хочется быть птицей, чтобы опуститься у порога родного дома и хотя бы краешком глаза сквозь кружево занавески заглянуть к тебе».

Последнее письмо от Ольги дошло до Тбилиси через несколько месяцев после того, как ее расстреляли в Медведевском лесу под Орлом 11 сентября 1941 года: заключенных в дни отступления расстреливали тысячами. В один день с ней, в том же лесу, погибли Мария Спиридонова, Христиан Раковский, Ольга Каменева – всего 170 человек. Не это ли страшное видение посетило Галактиона, когда он писал загадочное и грозное свое стихотворение «Синие кони»: «Призрачных скелетов клочья, сучья призрачного леса днем и ночью, днем и ночью обступают все тесней».

О процедуре приговора и расстрела рассказал впоследствии бывший начальник УНКВД по Орловской области Фирсанов: «Они препровождались в особую комнату, где специально подобранные лица из числа личного состава тюрьмы вкладывали в рот осужденному матерчатый кляп, завязывали его тряпкой, чтобы он не мог его вытолкнуть, и после этого объявляли о том, что он приговорен к высшей мере наказания – расстрелу. После этого приговоренного под руки выводили во двор тюрьмы и сажали в крытую машину с пуленепробиваемыми бортами. Деревья, которые находились в лесу на месте захоронения, предварительно выкапывались с корнями, а после погребения расстрелянных были посажены на свои места. Вплоть до 3 октября 1941 года, т. е. захвата Орла немецко-фашистскими

войсками, как отметил Фирсанов, им неоднократно направлялись на место расстрела подчиненные под видом грибников для проверки состояния места захоронения. По их докладам, обстановка на месте захоронения не нарушалась».

Ночь за окном,
И в уголок забился
Чуть теплящийся свет одной свечи
С тех пор, как образ твой исчез в ночи —
Из дому вышел и не возвратился.

Смех,
Взрывчатый и звонкий каждый раз,
И слезы, и сиянье этих глаз,
И радостный и нежный их рассказ —
Из дому вышли и не возвратились.

И кажется:
С ее глазами мгла
И песнь, и боль, и месть мою взяла.
И вслед за ней вся жизнь моя ушла —
Из дому вышла и не возвратилась.

Галактион написал эти стихи сразу после ареста Ольги. Он пережил ее на восемнадцать лет и выбросился из окна 17 марта 1959 года – когда из грузинского КГБ к нему пришли с осуждением Пастернака, которое он должен был подписать. Пастернак был ближайшим другом его двоюродного брата Тициана, расстрелянного в декабре 1937 года.

Из всех детей Степана Окуджавы пережила тридцатые годы только Мария – единственная тетка Булата, которой репрессии не коснулись. «Тетя Маня Окуджава, единственная, чудом уцелела, когда Берия репрессировал всю семью его отца. Тетя Маня работала санитаркой, она успела выйти замуж и уехать в Москву. Жила под другой фамилией, поэтому ее и не нашли», – вспоминает ближайший друг Окуджавы Зураб Казбек-Казиев. В пятидесятые она жила в Москве, и племянник навещал ее, приезжая из Калуги.

Глава вторая
РОДИТЕЛИ

1

Другого деда Окуджавы тоже звали Степаном. Мне приходилось слышать от разных знакомых Окуджавы, в том числе и весьма близких, что сестры Налбандян были на самом деле из еврейских армян – по крайней мере со стороны своей матери Марии, происходившей из небогатой купеческой семьи. Как уже говорилось, и евреи, и антисемиты сходятся в страстном желании видеть Окуджаву евреем, но им, похоже, придется смириться с тем, что его мать Ашхен Налбандян была чистокровной армянкой: нет ни одного документа, прямо или косвенно указывающего на ее иудейское происхождение.

Столяр Степан Налбандян жил в Тифлисе с женой Марией (Маро) и шестью детьми. Дочерей звали Сильвия, Гоар, Ашхен, Сирануш и Анаит (она в отрочестве умерла от тифа); сына, последнего ребенка в семье, – Рафиком. Ашхен родилась в Тифлисе 17 августа 1903 года. Ее отец был истинным мастером – по определению внука, вспыльчивым и отходчивым. После революции Гоар с мужем переехала в Эривань, будущую (с 1920 года) столицу Армении. Сильвия осталась в Тифлисе и вышла замуж за хирурга, проводила его на империалистическую войну и благополучно дождалась. У нее родилась дочь Луиза, Люлю, любимая двоюродная сестра Булата.

Ашхен Налбандян ушла в революцию шестнадцатилетней – в «Упраздненном театре» иронически описан ее спор с отцом, этот диалог Окуджава пересказывал в нескольких интервью:

«– Вот я рабочий человек, да? Я трудящийся, да? Я свою работу выполняю? Скажи, скажи…

Она кивнула, утирая слезы.

– Целый день работаю, – продолжал Степан, – вечером делаю шкаф с аистами. Тебе нравится?.. Тебя кормлю, одеваю… корову дою… Да? Что хочу – делаю, да?

– Да, – сказала Ашхен.

Он помолчал, оглядел притихший стол и еще тише спросил:

– Какая мне нужна свобода? Скажи мне, цават танем (моя радость. – *Д. Б.),* какая?»

Любопытно, что этот же вопрос Окуджава и сам пытался задать апологетам вольности – сочинив в 1964 году «Прощание с

Польшей», он напечатал его в «Дне поэзии» два года спустя. К этому тексту мы еще вернемся, когда зайдет речь о полемике Окуджавы и его единомышленников с польской и особенно пражской версиями оттепели. Свобода нужна не затем, чтобы рушить, и уж подавно не затем, чтобы предаваться праздности; но разве творческая свобода, основанная на зрелой мудрости и столь дефицитной самоиронии, могла бы воспламенить толпы? Она – удел единиц, кустарей-одиночек, и отправляясь в поход за ней, – нужно трижды подумать, «кого возьмем с собою». Утопичность предлагаемого выхода автор понимает лучше всех – как понимал ее и Блок, выделяя слова «тайная свобода» в прощальном обращении к Пушкинскому Дому. Глубоко неслучайно здесь и противопоставление свободы «шкафу с аистами», любимому изделию столяра Степана. Его свобода в том и была, чтобы для людей делать обиходную мебель на заказ, а для себя – резной фигурный шкаф; такое понимание творческой свободы было куда ближе его внуку, тоже любившему столярное дело. Окуджава с гордостью рассказывал в интервью и на выступлениях, что мастерски ладит из подручных материалов полочки, шкафчики, ящики для инструментов, его друзьям хорошо была известна его склонность к собиранию красивых корешков – он полировал их, отсекал лишнее, расставлял на полках, особенно увлекался этим в начале шестидесятых; наконец, в одном из автобиографических рассказов вывел себя в образе Ивана Ивановича, самодеятельного столяра, изготовителя рамочек. Полировать рамочки – тоже свобода, но надо еще и ремесло в руках иметь.

Обстоятельства знакомства родителей Окуджавы неизвестны, но в 1922 году они уже вместе, и Шалва знакомит будущую жену с матерью. Это знакомство тоже описано в «Упраздненном театре» – никакими другими свидетельствами мы не располагаем, если не считать показаний самой Ашхен Налбандян в 1955 году, когда она добивалась реабилитации мужа: там она указывает, что знала Шалву Окуджаву с осени 1921 года. Он был тогда заворгом грузинского ЦК комсомола, а до того получил уже краткий опыт командования кутаисской милицией (и побыл председателем Кутаисского губкома комсомола); в Тифлис его вызвали братья, Николай и Михаил, решавшие там судьбы новой республики. «По комсомольской линии» отец Окуджавы и познакомился с семнадцатилетней Ашхен Налбандян:

«Потом, уже в середине двадцать второго года, Шалико забежал к матери однажды, сопровождаемый строгой красивой барышней с продолговатыми карими глазами. Она была молчалива, неулыбчива и стеснительна. Лизе понравились ее точеная фигурка и каштановые волосы, расчесанные на прямой

пробор, и то, что она была в серой грубой юбке, в голубой выгоревшей блузочке с закатанными рукавами. И все это, старое, выгоревшее, грубое, выглядело вполне сносным и даже ладным в сочетании с молодостью, с миндалевидными глазами, с легким загаром на юном лице. Это Лизе понравилось. Еще Лизе понравилось, как эта барышня себя держала. В отличие от весьма многих барышень она не старалась понравиться, приглянуться, произвести впечатление, для чего бы пригодились ее не совсем обычные глаза и приятные, слегка опущенные пунцовые губы. <…>

В этой кратковременной встрече Лиза все же успела заметить в барышне еще несколько второстепенных, но многозначительных деталей. Она, например, когда Лиза предложила ей сесть на старинный, покрытый черным лаком стул, не принялась учтиво рассыпаться в благодарностях, а просто села, медленно преодолев расстояние от дверей до стула с высоко, по-царски вскинутой головой, села и руки положила на колени. «Как на троне», – подумала тогда Лиза. И протянула ей блюдечко с виноградом, ожидая, что гостья, как и все подобные гости, пробормочет что-нибудь вроде: «Ах что вы, что-то не хочется…» Но юная гостья сказала: «Ой, как хотелось винограда!..» – и зачмокала, и впервые позволила себе улыбнуться».

Одно из наиболее употребительных слов при характеристике матери – строгость; это и в стихах будет, в «Песенке о комсомольской богине» – «я гляжу на фотокарточку: две косички, строгий взгляд»… О ее презрении к куклам и девчачьим играм Окуджава упоминает в «Упраздненном театре», о фанатизме, замкнутости, несгибаемости – в интервью, рассказах и переписке. Сам он многажды говорил, что грузинская и армянская кровь в его случае дали редкостный и противоречивый сплав: «Как грузин – я люблю роскошную праздность; как армянин – много работаю и презираю себя за любую минуту праздности. Как все кавказцы, я чадолюбивый отец», – но тут же добавлял, что и в качестве отца избегает проявления эмоций, стараясь служить для сына примером сдержанности. Об этом он говорил мне и в последнем интервью в марте 1997 года. Ольга Окуджава часто упоминает истинно грузинскую любовь мужа к застолью и даже культ дружеской встречи за богатым, хорошо сервированным столом «с кавказскими травками» – но тут же добавляет, что за этим столом ему быстро становилось скучно, и он начинал мечтать либо перебраться на диван с книгой, либо вернуться к другому столу, рабочему.

Любопытно, кстати, что к спиртному кавказец Окуджава был демонстративно равнодушен – зато мы найдем в его стихах и

прозе множество гимнов утонченной, тщательно подобранной, наделенной сакральными смыслами еде (чего стоит меню предполагаемого обеда с императором, выдуманное Опочининым в «Свидании с Бонапартом»). А вот о вине он говорил мало и общо, да и в жизни предпочитал лимонную или грушевую водку в количествах скромных. Грузинское вольнолюбие и армянская дисциплина, грузинская широта и армянская сдержанность, скрещиваясь, борясь, то исключая, то дополняя друг друга, сообщали его стихам ту волшебную двойную перспективу, сплав надежды и отчаяния, любви и раздражения, самоиронии и обольщения, который так магически действует на слушателя и читателя; впрочем, в его биографии это обернулось и еще одной двойственностью, тоже благотворной в творческом отношении и мучительной в личном. Окуджава с детства ощущал себя принадлежащим к избранной касте – не в имущественном смысле, разумеется; его родители были строителями и хозяевами нового мира, и будущее принадлежало им.

2

Аристократизм не предполагает ни богатства, ни карьеры: он означает лишь принадлежность к главному классу, передовому отряду, к тем, кто чувствует себя творцами будущего. Аристократ Окуджава вынужден был жить, действовать и даже думать, как разночинец; эта двойственность легко различима в его позиции – и сближает его с Львом Толстым, чей проект предисловия к «Войне и миру» 1865 года дышит вызывающей, нарочитой сословной спесью: «Жизнь купцов, кучеров, семинаристов, каторжников и мужиков для меня представляется однообразною, скучною, и все действия этих людей мне представляются вытекающими из одних и тех же пружин: зависти к более счастливым сословиям, корыстолюбия и материальных страстей. Жизнь этих людей менее носит на себе отпечатка времени, жизнь этих людей некрасива. Сам я принадлежу к высшему сословию, обществу, и люблю его. Я не мещанин, как с гордостью говорил Пушкин, а смело говорю, что я аристократ и по рождению, и по привычкам, и по положению». Вряд ли Окуджава подписался бы под этим раздраженным предисловием, но почти наверняка многое в нем показалось бы ему близким – прежде всего потому, что аристократия по праву рождения свободна от корысти.

Аристократия – не самое богатое и не обязательно «изящное», но счастливое сословие: оно действует, выражает эпоху, и побуждения его не ограничиваются материальными причинами,

сословной завистью, долголетним унижением; бескорыстие своих родителей Окуджава всячески подчеркивает и в романе, и в сопутствовавших ему интервью. Более того – в «Упраздненном театре» присутствует прямая отсылка к этому именно тексту, к толстовскому наброску предисловия к первому варианту будущей эпопеи: «Люди, уважающие себя, вернее преисполненные чувства собственного достоинства (нет-нет, не амбициозные или гордые, а потому напыщенные, чванливые – нет… именно полные достоинства, а значит, способные уважать вас и даже восхищаться пусть не великими вашими качествами, даже служить вам возвышенно и красиво), такие люди не забывают своего прошлого, не отбрасывают его на обочину с усмешкой или высокомерной гримасой. Стараюсь учиться у них». Понятно, в общем, у кого он старается учиться, да и редкий разговор о его прозе обходился без того, чтобы он демонстративно не повторил перечня своих учителей: Гофман, Толстой, Набоков (среди любимцев назывался также Алданов).

Немалая доля толстовского обаяния происходила от этой противоречивости – граф зачастую рассуждал, одевался и вел себя подчеркнуто по-мужицки, но самоощущение аристократа не спрячешь, да он и не стремился. В Окуджаве тоже бросалось в глаза это сочетание крайнего демократизма, самоиронии на грани самоуничижения – с аристократической замкнутостью, изяществом манер, франтоватостью. Он не одобрял чужих откровенностей и никого не обременял собственными. Он в каком-то смысле обманул и происхождение, и биографию, научившись извлекать главный – литературный – эффект из того, что могло стать психологической проблемой и даже проклятием: сама интонация Окуджавы в литературе, интонация обреченной надежды, разоблаченного обольщения, упраздненного театра порождена внутренним конфликтом. Всю жизнь он прожил как бы в двойной экспозиции – любимый прием раннего кинематографа, проступание одного плана сквозь другой; это тоже блоковское, даже бекетовское.

Подчеркнуть это стоит хотя бы потому, что в российской филологии понятия аристократизма и интеллигентности применительно к Окуджаве постоянно смешиваются. В статье ростовских филологов Георгия и Светланы Хазагеровых «Окуджава и аристократическая линия русской литературы» предпринята попытка с этой путаницей разобраться, но и там читаем: «В случае с Окуджавой легче всего вместо реанимируемого нами слова „аристократ“ написать „интеллигент“». Далее вместо оппозиции «аристократическое – разночинское» вводится мало что объясняющая конструкция

«интеллигент первого типа – интеллигент второго типа»: первый критикует власть, становясь певцом горя народного; второй выступает «эстетическим цензором власти», горя народного не воспевает, но властям дерзит. Окуджава как наследник аристократической линии русской литературы в статье Хазагеровых противопоставляется Галичу – наследнику Некрасова; вопрос о преемственности между Некрасовым и Галичем сложен, но примем этот пример для наглядности.

Эта концепция – об аристократизме Окуджавы, духовном, конечно, а не сословном, – высказана на самом деле задолго до хазагеровской статьи, в замечательной рецензии Натальи Крымовой на «Избранное» 1984 года, названной «Свидание с Окуджавой» (Дружба народов, № 6, 1986). Само же противопоставление аристократа и интеллигента восходит, в свою очередь, к сборнику Мережковского «Вечные спутники», к очерку о Пушкине, где Пушкин был демонстративно и бескомпромиссно противопоставлен «интеллигентскому» веку русской литературы. И в этом смысле Мережковский не видел принципиальной разницы между интеллигентом Писаревым, Пушкина ниспровергавшим, и интеллигентом Достоевским, его превозносившим. В эссе 1896 года о Пушкине Мережковский договорился до таких вещей, какие нам и сегодня кажутся чуть ли не оскорбительными, но возразить на них нечего; впоследствии теми же мыслями было продиктовано противопоставление Пушкина с его свободным даром всей по-слепушкинской русской литературе с ее служением пользе и политической ангажированностью. Вот что пишет Мережковский об аристократической линии русской литературы – и к Окуджаве здесь приложимо каждое слово, сказанное о Пушкине:

«Байрон – лорд до мозга костей <…> слишком часто изменяет себе, потворствуя духу черни, поклоняясь Жан-Жаку Руссо, проповеднику самой кощунственной из религий – большинства голосов, снисходя до роли политического революционера, предводителя восстания, народного трибуна. Пушкин – рожденный в той стране, которой суждено было с особенной силой подвергнуться влияниям западно-европейской демократии, – как враг черни, как рыцарь вечного духовного аристократизма, безупречнее и бесстрашнее Байрона. Величайшее уродство буржуазного века – затаенный дух корысти, прикрытой именем свободы, науки, добродетели, разоблачен здесь (в стихотворении „Поэт и чернь“. – *Д. Б.)* с такою смелостью, что последующая русская литература напрасно будет бороться всеми правдами и неправдами, грубым варварством Писарева и утонченными софизмами Достоевского с этою стороною

миросозерцания Пушкина. <… > Какая разница между героем и поэтом? По существу – никакой; разница – во внешних проявлениях: герой – поэт действия, поэт – герой созерцания. Оба разрушают старую жизнь, созидают новую, оба рождаются из одной стихии».

Кстати, в этом прозорливом замечании – ответ на вопрос о причинах любви Окуджавы к людям действия, его дружбы с Гайдаром и Чубайсом, его поведения в октябре 1993 года. Мировоззрение его – пушкинское, героическое, не интеллигентское: его волнует не то, что о нем подумают, но то, что сам он подумает о себе. Как замечательно ответил он на просьбу выступить с самоосуждением: для вас это – одно выступление, а мне потом с этим жить, каждое утро в зеркало смотреться. Свое мнение о себе он уважал по-настоящему и делал все возможное, чтобы не испортить этой внутренней репутации; чужое ставил невысоко:

Я не прощенья прошу у людей:
что в их прощении? Вспыхнет и сгинет.

Может быть, в этом корень скептического отношения Окуджавы к КСП, движению массовому и интеллигентскому. Аристократ сочувствует интеллигенту, общается с ним, всячески удерживает себя от пренебрежительных ноток. но едва ли уважает как равного.

Ключевая разница между аристократом и интеллигентом состоит, однако, не в том, что аристократ более мужествен, несентиментален, не склонен жалеть себя и других и т. д. Ошибочно было бы также полагать, что у аристократа к власти главным образом эстетические претензии. («Эстетический цензор власти» – явно про кого-то другого: этих амбиций у Окуджавы не было.) Окуджава не любил российскую власть за то, что она мучила людей, а не за то, что расходилась с его эстетическими принципами. Сентиментальности – в том числе и жалости к себе – в его творчестве тоже хватает, а мужества и сдержанности куда больше, скажем, у Высоцкого, – но аристократизм в их творчестве не ночевал, при всем уважении к упомянутым авторам. Главное различие в том, что у интеллигента (или разночинца) есть свободно выбранные убеждения, а у аристократа – сословные предрассудки, которыми он не может и не хочет поступиться; интеллигент-разночинец сам себя сделал – аристократ есть сумма своего прошлого, представитель рода, и ответственность за этот род он несет со стыдом, но и с гордостью. («Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста, текла среди пиров, бессмысленного

чванства, разврата грязного и мелкого тиранства» – это, между прочим, написал Некрасов, потомственный дворянин, бог весть почему записанный современными авторами в разночинцы; аристократизм не позволяет избежать ответственности за предков – в этом трагедия аристократа, которой не понять разночинцу.) В этом особенность критики советской власти – в той форме, в какой мы находим ее у Окуджавы: его родители пытались выстроить другой мир, свободный от угнетения, – и помыслы их были чисты.

И Родина, которую Окуджава видит со всей горькой зоркостью («Жалко лишь, что родина померкла, что бы там ни пели про нее»), тоже не выбирается, почему аристократ и не рассматривает всерьез возможность поменять местожительство:

Среди стерни и незабудок
не нами выбрана стезя,
и родина – есть предрассудок,
который победить нельзя.

Это позиция рискованная, но привлекательная уже потому, что на первый план выдвигается личная ответственность. И попытки примирить эти крайности («.люблю Отчизну бедную, как маму бедную мою») всегда трагичны: «люблю не народ, а отдельных его представителей» – иначе не получается.

Родители Окуджавы пытались изменить сам вектор истории, переломить ее доминанту, но история на этот раз оказалась сильней. Не случайно уже в последние годы, после многих и горьких слов о коммунистической власти, Окуджава заявил прямо: «Но самое ужасное заключается в том, что постепенно, изучая русскую историю, набираясь опыта, я сделал для себя вывод, что большинство наших бед – это не результат дурного влияния коммунистов. Это наши исторические беды. Это наша психология. Просто коммунисты воспользовались некоторыми нашими чертами. Усугубили их» (из интервью Ксении Рождественской, 1996). Драма шестидесятников усугублялась тем, что значительная часть их – Юлиан Семенов, Юрий Трифонов, Марлен Хуциев, Лев Аннинский, Василий Аксенов – по рождению принадлежала именно к советской элите, либо выбитой репрессиями, либо погибшей на войне. Для этих людей расставание с коммунистическими иллюзиями означало еще и предательство памяти родителей – вот почему, скажем, Трифонов так мучительно пытается определить момент, в который революция пошла не по тому пути (ради этого – в первую очередь ради спасения идеалов! – затеян весь «Отблеск костра», весь

«Старик»: понять, как «Нетерпение» одних обернулось «Исчезновением» других). Трифонов, нимало не стесняясь, идеализирует и родителей, и сверстников, живущих в Доме на набережной и готовящих себя к великой войне; себя и товарищей он чувствует новыми людьми, о которых веками мечтало человечество. Проще всего сказать, что в перерождении революции виновато насилие, которое ничего, кроме ответного насилия, породить не в состоянии. Труднее смириться с другим: неужели человечество обречено отказаться от мечты о справедливом мире – потому что эта мечта неизбежно приводит в казарму? Может, стоит предположить, что неудачей оказалась только первая попытка? Ведь человечество, отказавшееся от идеалов, – это, пожалуй, похуже, чем казарма.

И здесь всплывает еще одно – может быть, самое существенное – различие между интеллигенцией и аристократией. Интеллигент – о чем часто и настойчиво говорил Окуджава – стремится к просвещению и ненавидит насилие; аристократ, пожалуй, ненавидит его не меньше… и все-таки готов к сражению. Так действуют Мятлев в «Путешествии дилетантов» и Опочинин – в «Свидании с Бонапартом». Аристократ, в отличие от интеллигента, мечтает о прекрасном переустройстве мира и готов этим переустройством заниматься либо на службе у власти, либо в оппозиции к ней; иными словами – он человек действия, а не рефлексии. Сам по себе кодекс аристократа с наибольшей полнотой явлен у Окуджавы в песне «Капли датского короля» из фильма по его совместному с Владимиром Мотылем сценарию «Женя, Женечка и „катюша“». Об этой картине мы поговорим ниже, но стихи, положенные на музыку Исааком Шварцем, написаны независимо от нее. Мотыль заказал Окуджаве песню с расплывчатыми характеристиками – чтобы она была про войну, чтобы в ней был юмор, любовь и чтобы в случае чего она могла зазвучать как марш.

Мотыль любит лейтмотивы, часто организует повествование с их помощью, прибегает к одной и той же песне в разных аранжировках: скажем, «Романс Верещагина» из «Белого солнца пустыни» звучит то как ностальгическая белогвардейщина под гитару, то как военный марш, то – в сцене гибели героя – как симфонический апофеоз. Так же было и с «Кавалергардом» в «Звезде пленительного счастья», и с «Николай нальет» в «Лесе», а уж мотив «Капель датского короля» в первой совместной работе Мотыля и Окуджавы как только не преломляется, сопровождая попеременно лирические и батальные сцены. И вот, значит, весна 1967 года, картина снята, пора писать музыку, Шварц ждет, Мотыль нервничает, – а Окуджава тянет. Наконец Мотыль

является к нему домой, на Речной вокзал, и ставит перед фактом: песня нужна завтра. Окуджава после многих попыток признается в категорической неспособности писать на заказ. Аргументация у него своеобразная: «Я же не профессионал! Закажи Жене Евтушенко, он отлично сделает». И, давая понять, что пререкаться не намерен, уходит на кухню заваривать чай – это был отдельный сложный ритуал. Мотыль остается в кабинете, и взгляд его падает на черновик, лежащий на столе: «Рев орудий, посвист пуль, звон штыков и сабель растворяются легко в звоне этих капель. Солнце, май, Арбат, любовь – выше нет карьеры! Капли датского короля пейте, кавалеры».

– Булат! – кричит Мотыль.

– Отстань, ничего писать не буду!

– Да ты уже все написал.

– Где?

– Да вот, я тут посмотрел.

– А, – равнодушно сказал Окуджава. – Это так, не для фильма. Недописанное.

– Но мне подходит!

– Подходит, так бери, – сказал он, и Мотыль увез Шварцу песенку про капли датского короля. Она идеально встроилась в картину – Окуджава *a capella* записал первый и последний куплеты, а Александр Кавалеров, прославившийся ролью Мамочки в только что законченной «Республике Шкид» Геннадия Полоки, звонким мальчишеским голосом напел остальные три. Песенка стала одним из популярнейших сочинений Окуджавы, даром что фильм еле выполз на экран с третьей (самой малотиражной) прокатной категорией; спасибо Елене Камбуровой, исполнявшей «Капли» на большинстве концертов. Это и есть манифест его аристократизма.

Нашатырно-анисовые капли от кашля, завезенные в Россию из Германии в середине позапрошлого века, получили свое прозвание вследствие пристрастия короля Кристиана IV к лакричной водке, которой он действительно лечился от всех болезней. Если ребенку противно было пить лакричную настойку, его соблазняли легендой о датском короле. Таинственный эликсир у Окуджавы как раз и выступает символом легендарных, загадочных времен – вдобавок датский король во времена его детства воспринимался уже как мирный анахронизм (то ли дело во времена средневековых скандинавов, наводивших ужас на Европу; перестали пить капли датского короля – вот и выродились). Чтобы благополучно и с достоинством преодолеть гнусности окружающего мира, надо всего лишь вести себя как датский король, принимая нашатырно-анисовое причастие.

Аристократизм Жени Колышкина – это нонконформизм, гордое презрение к опасности, стойкая ненависть к любой лжи: «Если правду прокричать вам мешает кашель, не забудьте отхлебнуть этих чудных капель». Тут и отказ от карьеризма, и принципиальная для Окуджавы ориентация на прошлое, верность ему: «Перед вами пусть встают прошлого примеры!» А нонконформизм выражается даже в ритме: в строгой метрической схеме – четырехстопном хорее – неправильная строчка «Капли датского короля», седьмая в каждом восьмистишии, торчит, как неправильный передний зубок у красавицы, придающий ей особенную, несколько хулиганскую прелесть.

Слава головы кружит,
Власть сердца щекочет.
Грош цена тому, кто встать
Над другим захочет.
Укрепляйте организм,
Принимайте меры —
Капли датского короля
Пейте, кавалеры!

Эти капли и помогли Окуджаве – как и миллионам его слушателей – гордо прошествовать мимо всех соблазнов века, сохранив лицо и душу.

3

Летом 1922 года Шалва Окуджава и Ашхен Налбандян поженились, но не придали «советскому обряду» никакого значения. Тогда же, в июле, Шалва был отправлен в Москву на учебу – на экономический факультет МГУ. В «Упраздненном театре» проводы описаны подробно, не забыт и потертый швейцарский бумажник Владимира, подаренный старшим братом младшему. Согласно семейной легенде, одной из причин многолетней ненависти Берии к отцу Окуджавы было то, что Лаврентий недвусмысленно пытался приударить за Ашхен. В духе этой легенды и сцена на вокзале: «Лаврентий был невысок, строен, но не худ. Ранние залысины венчали крупную голову. Легкий румянец расплывался на белых упитанных щеках. Влажные губы улыбались, и в карих, слегка выпуклых глазах затаился восточный бес, замаскированный легкомысленной небрежностью. На нем были потускневшие офицерские галифе, вправленные в мягкие сапожки, летний френч и бывшая

офицерская фуражка. Он смотрел на Ашхен. „О, Ашхен, – сказал он с искренним расположением, – куда тебя несет, дорогая? Кому я буду рассказывать анекдоты и по ком вздыхать? Решение – постановление! Какую женщину вырвали из нашего сердца! Клянусь мамой, брошу все и уеду в Москву! К черту! Шалико, ты что молчишь? Я не прав? Мало того что ты увел ее у нас, ты теперь увозишь ее!.. Ашхен, клянусь мамой, ты пожалеешь!..“»

Далее Берия ловко пропихивает Шалико и Ашхен в вагон при помощи специально вызванного им красноармейского патруля:

«С верхней ступеньки Лаврентий сказал, недобро улыбаясь: „Дорогие, потом все объясню“. В вагоне было тихо и душно. Проводник дрожащими пальцами ощупал их билеты и повел в глубину. Они стали обладателями двух пустых деревянных полок. „Уф, – сказал Лаврентий, – что бы вы делали без меня? А?.. Этот мерзавец жрал чади с сыром, когда я в подполье рисковал своей жизнью! Теперь он спрашивает, кто я такой…“ – „Как-то все это нехорошо“, – сказала Ашхен и посмотрела на мужа. Он молчал. Лаврентий сказал: „Ну что вы дуетесь? Ну остались бы на перроне с большим носом… Я тоже добрый и благородный, но ведь надо понимать обстановку… Они же полные психи: или ты, или они, разве не так?..“ Шалико пожал плечами. Ашхен сказала отрешенно: "Да, да, конечно, Лаврентий, спасибо… " Он махнул рукой и пошел к выходу. Затем резко вернулся, поцеловал Шалико, едва прикоснувшись к его щеке носом. Обхватил Ашхен. Она подставила щеку. Он шутливо застонал и закрыл глаза. Она стояла красная. Он пошел к выходу, снова махнул рукой. На мгновение обернулся, сказал: „Смотрите у меня, хорошо учитесь!“ – и погрозил пальцем. <…> Шалико опустил раму окна, и рев толпы ворвался в вагон. Шалико рассмеялся и сказал: „По-моему, он в тебя влюбился, а?“ – „Такие мокрые губы, – растерянно сказала Ашхен, – посмотри: вся щека мокрая“».

Разумеется, корни неприязни Берии к семье Окуджава были глубже, а приставания его к Ашхен были вполне дежурными – такие уж манеры; Окуджаве здесь важен еще и момент принципиально негрузинского, некорпоративного поведения. Галактион Табидзе недоумевает, глядя с перрона, как Лаврентий расталкивает людей, приводит патруль – со своими так не поступают; «Или ты, или они» – новая, совсем не тифлисская психология.

В Москве молодые супруги Окуджава получили две комнаты в квартире 12 дома 43 по Арбату, в квартире, принадлежавшей до революции фабриканту-кожевнику Каневскому (в «Упраздненном театре» Каминскому). Каневский работал на своей же фабрике экономистом и проживал в своей же квартире на правах обычного

жильца, занимавшего одну комнату из пяти (да, именно так – Каневские втроем жили в одной, а Шалва и Ашхен получили две). Еще одну комнату занимала бывшая кухарка Каневских Настя.

Оба – и Шалва, и Ашхен – учились в «Первом МГУ», как назывался тогда в Москве старый университет («Вторым МГУ» были реорганизованные в 1918 году Высшие женские курсы). Описывая в «Упраздненном театре» круг общения родителей, Окуджава упоминает их регулярные визиты к единственным московским родственникам – старшей сестре Шалвы, Марии, и ее мужу Алексею Костину. Кроме того, Ашхен подружилась со студенткой исторического факультета Изольдой, Изой, дочерью московского врача. В «Упраздненном театре» реконструируются беседы матери с подругами: те изъявляли бурную радость по поводу рождения «нового маленького Шалико», а строгая армянская студентка, работавшая вдобавок в парткоме Трехгорки, якобы стыдилась, что беременность отвлекает ее от столь напряженного труда. Трудно сказать, отличалась ли она и в самом деле столь твердокаменной идейностью, или автор над ней добродушно иронизирует; во всяком случае, его отец вовсе не был партийным догматиком и даже оказался в оппозиции. К осени 1923 года относится роковой для Шалвы Окуджавы эпизод – его участие в дискуссиях вокруг письма Троцкого к ЦК и ЦКК от 8 октября и его декабрьской статьи «Новый курс».

В «Упраздненном театре» и в многочисленных интервью, где Окуджава говорил об отце, об этой истории мы не найдем ни слова. Между тем эпизод был шумный, ключевой для советской истории двадцатых годов. Осень 1923 года показалась Троцкому удобным временем для атаки на Сталина – и он выступил с двумя письмами, содержавшими справедливые упреки, но преследовавшими личные цели. Ослабление собственного влияния Троцкий отождествил с бюрократизацией партии, с прекращением в ней дискуссий, с отсутствием ярких личностей и сильных теоретиков в партийном руководстве. Очень может быть, что сам он был личностью значительно более яркой, чем большинство партийных вождей; нет сомнений, что как публицист он был талантливее всего ЦК вместе взятого, а как организатор эффективнее, хотя цена этой эффективности известна. Трудно сомневаться лишь в том, что в случае победы Троцкого свобода дискуссий подверглась бы такому же риску; еще трудней допустить, что «перманентная революция» с ее непрерывным стрессом и непрерывными же репрессиями оказалась бы большим благом для России, чем исподволь проводившаяся Сталиным реставрация империи. Октябрьский объединенный пленум ЦК и ЦКК признал многие обвинения,

высказанные Троцким, справедливыми, но само письмо объявил «фракционным». Вскоре появилось и «письмо сорока шести», в котором старые партийцы (Преображенский, Серебряков, Пятаков) поддержали тезисы наркомвоенмора.

Жизненная драма Окуджавы началась – еще до его рождения – с «письма сорока шести» и закончилась «письмом сорока двух»; хоть бы что-нибудь менялось, о Господи!

В первой половине двадцатых Троцкий лихорадочно ищет союзников – среди старых партийцев, в литературной среде, даже среди патриотов-почвенников, не приемлющих новой России (отсюда его выступления в защиту Есенина – в нем он видел стихийный протест против «отвердевшего закона», анархическую тягу к бунту); немудрено, что в двадцать третьем он сделал ставку на молодежь – но, кажется, опоздал. Он вообще был неплохим теоретиком, но, в отличие от Ленина, слабым тактиком: году в двадцать первом письмо могло иметь успех, и значительная часть молодежи отшатнулась бы от партии, но в двадцать третьем молодые карьеристы уже понимали, к кому следует прислушиваться, а кого решительно отвергать. Лозунг Троцкого – «партия должна подчинить себе свой аппарат» – был вполне здравым, хоть и не в духе времени; немудрено, что партийная молодежь дискутировала о «Новом курсе» бурно, но не торопилась поддерживать Троцкого в его антисталинской борьбе.

Главным предметом споров было запрещение фракционных дискуссий; Шалва Окуджава настаивал всего лишь на праве партийцев свободно высказываться по основным вопросам, на разрешении полемики, на праве того же Троцкого писать о своем несогласии с большинством. Никаким троцкизмом тут и не пахло. Это одна из причин, по которой Окуджава на допросах решительно отверг все обвинения в контрреволюционной и антипартийной работе: согласно его показаниям, после смерти Ленина он резко изменил точку зрения на Троцкого: «Я понял, что занимаемая мной позиция является по существу антипартийной». Между тем свои заблуждения он мотивирует большим количеством троцкистов в партячейке МГУ и их сильным влиянием. Следователи 1937 года прежде всего искали, естественно, «антипартийную группу» – и группа была: Окуджава был дружен со студентами-экономистами Георгием Гвахарией, Георгием Махарадзе и Серго Калантаровым. В этом он признался, немедленно добавив, что и Гвахария, и Махарадзе после некоторых колебаний порвали с Троцким, а сам Окуджава никогда больше не вел с ними политических разговоров (хотя с Гвахарией виделся в тридцатых годах трижды). Гвахария, исключенный из партии во время чисток 1924 года, был к тому

времени давно в ней восстановлен и числился одним из передовиков советского заводского строительства. Кстати, на его сестре впоследствии женился Николай Окуджава: почти все грузинские большевики первого призыва состояли в дружбе или родстве.

Судьбы Георгия Гвахарии и Шалвы Окуджавы удивительным образом связаны – и почти во всем сходны. Одинаковые даты жизни: 1901–1937. Одинаковые вехи биографии: с пятнадцати лет Гвахария в кутаисском большевистском подполье, с 1921 года – в Закрайкоме, в 1922-м – московский студент (Институт внешней торговли). С 1925 года он работал в Лондоне, в советском торгпредстве; с 1929-го – руководит строительством электростанций в наркомате тяжелой промышленности. Потом, как и Шалва Окуджава, возглавляет крупнейшие промышленные стройки на местах: в Донбассе (Донецкий металлургический завод), Луганске (паровозостроительный), Макеевке (металлургический). Не надо иллюзий насчет того, какими методами руководили строительством люди с опытом большевистского подполья, но они были по крайней мере обучаемы. Именно Гвахария на своем заводе ввел хозрасчет, сумев отказаться от господдержки. К сожалению, что большевистское подполье, что хозрасчет, что капитализм в России всегда заканчиваются примерно одинаково. В 1936 году Гвахария был арестован как троцкист и 1 января 1937 года расстрелян. Его жена Варвара, инициатор всесоюзного движения жен ИТР, была приговорена к восьми годам лагерей, а 8 июля 1941 года ее тоже расстреляли.

Помимо этих очевидных параллелей есть тут и еще одна связь: именно Гвахария давал рекомендацию в партию Александру Авдеенко, в 1935 году приехавшему в Нижний Тагил писать о Вагонстрое. Авдеенко бывал у Гвахарии в Макеевке, писал о нем. Когда в 1940 году Авдеенко прорабатывали за злополучный фильм «Закон жизни», в главном герое которого узнавался только что репрессированный комсомольский вождь Косарев, Сталин вытащил и этот факт, упоминал его с трибуны: «Что это за писатель! Не имеет ни своего голоса, ни стиля… Неискренний человек не может быть хорошим писателем. Он не понимает, не любит Советскую власть. Авдеенко – человек в маске, вражеское охвостье… А кто, кстати, поручался за Авдеенко, когда он вступал в партию? Не враг ли народа Гвахария, бывший директор макеевского завода, где живет Авдеенко? Гвахария был ближайшим его другом…» Вождь народов был не таким уж тонким эстетом, и вовсе не стиль Авдеенко – в самом деле не бог весть какой – вызвал его

неудовольствие. Авдеенко был писателем второго ряда, но советскую власть любил искренне, и энтузиазм индустриализации в его книгах заразителен. Он дописался до того, что роман о шахтерах назвал «Государство – это я», имея в виду, что истинным хозяином страны является человек труда; о работе Авдеенко над этим романом стало известно Жданову, и, разнося «Закон жизни», он припомнил автору еще и это. Что, собственно, он имеет в виду?! Государство у нас совершенно не он, мы знаем, кто у нас государство! Авдеенко третировали именно за то, за что убили Шалву Окуджаву: они возомнили себя полноправными гражданами и хозяевами страны, а в пирамидальных системах это вещь непростительная.

В разоблачительной горячке восьмидесятых большевистские руководители представлялись сплошь тиранами, волюнтаристами, строителями пресловутой «административно-командной системы»; все тогдашние стимулы вроде соревнования развенчивались, рапорты об успехах индустриализации объявлялись пропагандой, а сама индустриализация представала в виде непрерывного насилия над страной, ее людьми и ландшафтами; между тем то, о чем писал Авдеенко, было, как был и фантастический энтузиазм, описанный Катаевым и Эренбургом, и стремительный рост промышленных гигантов, и азарт соревнования, и чувство собственной гордой причастности к величайшему индустриальному перевороту в человеческой истории. Окуджава был неоспоримо прав, утверждая в письмах к Илье Марьясину, что его отец точно так же разоблачал троцкистов, как разоблачали впоследствии его самого; но мало кто на его месте вел бы себя иначе. Героизм Шалвы Окуджавы был хотя бы в том, что он по крайней мере не оговорил себя – и до последнего отводил обвинения от других.

4

Булат Окуджава родился поздним вечером 9 мая в Москве, в роддоме на Большой Молчановке, 5. Сейчас этого роддома № 7, знаменитейшего в Москве, уже нет, но здание его уцелело – это дом 2 по Новоарбатскому (в прошлом Калининскому) проспекту. Роддом, основанный в 1907 году московским купцом Сергеем Лепехиным, был назван в честь прославленного московского акушера Григория Грауэрмана. На творческих вечерах, в особенности московских, Окуджава любил упоминать, что родился «у Грауэрмана» – для жителей московского центра это служило паролем; иногда кажется, что там родились решительно

все старые москвичи, хотя в лепехинском роддоме и было всего шестьдесят три койки. По случаю рождения сына соседи Каневские подарили Ашхен матерчатый букетик.

Окуджава рассказывал, что родители долго думали над именем: у подруги Изы брали книги, с восхищением читали что ни попадя, вместе пришли в восторг от «Портрета Дориана Грея» и решили назвать сына в честь британского красавца. Первый месяц жизни Окуджава прожил под именем Дориан (если бы родилась девочка, ее в честь грузинской бабушки с отцовской стороны назвали бы Елизаветой). Мария Налбандян, приехавшая в Москву, чтобы помочь дочери в первые недели после родов, называла внука Дариком. Только через месяц, когда пришло время регистрировать ребенка, Шалва признался, что в имени «Дориан» ему стала слышаться претензия – и предложил скромное, но достойное имя Булат. Жена одобрила.

Уже в конце июня 1924 года молодой отец был отозван из Москвы в Грузию, окончив всего два курса экономического факультета: по личной рекомендации Серго Орджоникидзе он был назначен заведующим агитационным отделом Тифлисского горкома. Видимо, для Орджоникидзе было важно, что Окуджава лично прошел искус троцкизма и, поколебавшись, преодолел; с тем большим пылом он разоблачал троцкизм в Тифлисе. Не следует забывать, что в среде грузинских старых большевиков Троцкий рассматривался как главная альтернатива ненавистному Сталину. В оппозицию к сталинскому ЦК ушли Мдивани, Кавтарадзе, Михаил и Николай Окуджава, и к 1924–1925 годам относятся резкие, непримиримые споры младшего брата со старшими. Братья умудрились не рассориться, хотя в начале тридцатых, уже после возвращения Михаила и Николая из алма-атинской ссылки, восьмилетний Булат слышал все те же их споры в Тифлисе. Как бы то ни было, молодой Шалва Окуджава никого не переубедил. Его братья до самой ссылки (1927) оставались непримиримыми, да и после покаялись лишь формально (их ближайший друг Котэ Цинцадзе каяться отказался вовсе).

Ашхен осталась в Москве, хотя в конце 1924 года и съездила к мужу; она закончила учебу и работала экономистом в хлопчатобумажном тресте. В «Упраздненном театре» Окуджава иронически повествует со слов матери о том, что летом 1924 года его «октябрили» на Трехгорке, – и о том, что в детстве и даже юности гордился этим редким обстоятельством: «октябренных» ему больше не встречалось, обычай не прижился! Играл оркестр, произносились речи.

В 1925–1928 годах Булата часто забирали в Тифлис, где он жил у родных то матери, то отца; четырех лет от роду съездил в

Евпаторию с семьей тетки, но совсем этого не запомнил. Там же, в Тифлисе, от бабушки Марии Налбандян он получил прозвище «Кукушка», «Куку» – то ли потому, что так трансформировалось в домашнем фольклоре его агуканье, то ли, осмелюсь предположить, из-за того, что его, как кукушонка, постоянно подкидывали в другие семьи. Окуджава в автобиографическом романе приписывает тете Сильвии упреки в адрес Ашхен: «Ты подбрасываешь своего сына всем!» К счастью, в Тифлисе он никому не был в тягость и сам обожал многочисленных родственников.

В 1926 году, после двух лет работы секретарем Тифлисского горкома партии, Шалва Окуджава получил назначение в только что сформированную Грузинскую национальную дивизию и Военно-командную школу: в школе он стал комиссаром, в дивизии – начальником политотдела. На этой работе он пробыл до 1929 года, пока не отправился повышать квалификацию в Высшую партийную школу при ЦК ВКП(б). Все это время – если не считать его кратковременных наездов в Москву и столь же кратких визитов Ашхен в Тифлис – родители жили врозь. В Тифлисе Булата нянчили то бабушка Лиза, то бабушка Мария, то тетка Ольга; отца он видел редко. В Москве у него была нянька Акулина Ивановна. Она полноправно вошла в историю русской литературы вслед за другой Акулиной Ивановной – бабушкой Горького. Совпадение это неслучайно. В конце концов, имя-отчество няньки мы знаем только из «Упраздненного театра» – так что вполне возможно, что Окуджава позаимствовал его из горьковской повести, подсветив тем самым образ тамбовской крестьянки общеизвестными ассоциациями. По воспоминаниям Ольги Окуджава, муж рассказывал, что в действительности няньку звали Феней.

Сравним описания: «Меня держит за руку бабушка – круглая, большеголовая, с огромными глазами и смешным рыхлым носом; она вся черная, мягкая и удивительно интересная; она тоже плачет, как-то особенно и хорошо подпевая матери, дрожит вся… Она говорила ласково, весело, складно. Я с первого же дня подружился с нею…» Это Горький о бабушке, а вот Окуджава о няньке: «Добрая, толстенькая, круглолицая, голубые глазки со слезой, множество скорбных морщинок в невероятном сочетании с добросердечием, с тихими медовыми интонациями: „Да что же это ты, малышечка, расшалился?.. Ай не стыдно? Стыдно? Вот и славно, цветочек… А Боженька-то все видит и думает: что ж это цветочек наш расшалился?.. Во как…“» Сходство бабушкиных интонаций с нянькиными разительно, и молятся они сходно: «Молилась Акулина Ивановна не размашисто, не истово, не

показно, а почти про себя, где-нибудь в укромном уголке, щадя, наверное, несуразных безбожников, молодых и непутевых, но тоже сердечных и щедрых, и за них, быть может, просила, чтобы ее деревенский Бог оборотил свой лик и к ним, несмотря ни на что. Белый платок с поблекшим розовым орнаментом она будто бы и не снимала. Во всяком случае, Ивану Иванычу нынче это так помнится. Мамины укоризны не обескураживали Акулину Ивановну, но тихая смущенная улыбка возникала на ее губах, и двигалась няня как-то все бочком, и мама иногда поглядывала на нее с недоумением». Это лирический герой Окуджавы говорит о няньке. А вот описание бабушкиных молитв из «Детства»: «Бабушка подробно рассказывает богу обо всем, что случилось в доме; грузно, большим холмом стоит на коленях и сначала шепчет невнятно, быстро, а потом густо ворчит. Глядя на темные иконы большими светящимися глазами, она советует богу своему:

– Наведико ты, господи, добрый сон на него, чтобы понять ему, как надобно детей-то делить!

Она долго молчит, покорно опустив голову и руки, точно уснула крепко, замерзла.

– Что еще? – вслух вспоминает она, приморщив брови. – Спаси, помилуй всех православных; меня, дуру окаянную, прости, – ты знаешь: не со зла грешу, а по глупому разуму.

И, глубоко вздохнув, она говорит ласково, удовлетворенно:

– Все ты, родимый, знаешь, все тебе, батюшка, ведомо».

Даже о Боге нянька разговаривает с Ванванчем почти в тех же выражениях, в каких горьковская Акулина Ивановна объясняла свою веру маленькому Алексею: «И няня рассказывала. Она брала его пальцы в свою пухлую горячую ладошку, и через эту ладошку в его чистую кровь просачивалось нечто негромкоголосое и пестрое, что снится по ночам, а днем ходит следом, подталкивая под локоток. Она заглядывала при этом в его широко распахнутые кавказские глаза, в которых сладостно расположились и Василиса Премудрая, и Микула, и Аленушка, и ангелы Господни…»

Это из Окуджавы. А это уже из Горького: «Она говорила о нем особенно: очень тихо, странно растягивая слова, прикрыв глаза и непременно сидя; приподнимется, сядет, накинет на простоволосую голову платок и заведет надолго, пока не заснешь:

– Сидит господь на холме, среди луга райского, на престоле синя камня яхонта, под серебряными липами, а те липы цветут весь год кругом. А около господа ангелы летают во множестве, – как снег идет али пчелы роятся, – али бы белые голуби летают с неба на землю да опять на небо и обо всем богу сказывают про нас, про людей. Тут и твой, и мой, и дедушкин – каждому ангел

дан, господь ко всем равен. Вот твой ангел господу приносит: «Лексей дедушке язык высунул!» А господь и распорядится: «Ну, пускай старик посечет его!» И так всё, про всех, и всем он воздает по делам – кому горем, кому радостью. И так все это хорошо у него, что ангелы веселятся, плещут крыльями и поют ему бесперечь: «Слава тебе, господи, слава тебе!» А он, милый, только улыбается им – дескать, ладно уж!»

Все эти параллели между двумя Акулинами Ивановнами заставляют предположить, что Окуджава не столько описал реальную няньку (о которой, по младенческим своим годам, многого помнить не мог), сколько выдумал ее по образу и подобию горьковской бабушки, обаятельнейшей героини русской прозы; это многое проясняет в окуджавовской литературной родословной. Любопытно, что в горьковской повести за молитвами бабушки неодобрительно наблюдает дед Василий, а в «Упраздненном театре» на нее строго косится мать: «"Это что еще за Боженька?" – И черные брови ее взлетели, и в карих мягких глазах промелькнул взаправдашний гнев, и двадцатишестилетняя большевичка, стараясь быть понятой, объяснила Акулине Ивановне ошибочность ее представлений о мире, в котором уже свершилась революция и нельзя, нельзя, даже преступно, воспитывать новое поколение с помощью старых, отвергнутых, основанных на невежестве понятий. И Акулина Ивановна кивала, вглядывалась в маму голубыми участливыми глазками, а сердце ее разрывалось от жалости к этой молодой, строгой, несчастной, заблудшей, крещеной армянке».

Акулине Ивановне посвящено превосходное стихотворение 1989 года «Нянька» – хотя впервые Окуджава упомянул ее ровно за тридцать лет до того, не назвав имени, в негативном контексте:

…Я был послушный и неслышный.
Про бога нянька мне врала.
Грозилась чертом и Всевышним
и в церковь кланяться звала.
Да знать, врала она без меры,
переборщила сгоряча.
Шли по Арбату пионеры,
шли, в барабаны грохоча.

Вероятно, именно за это несправедливое стихотворение поздний Окуджава кается перед памятью няньки в строчке «Все, что мы натворили, и все, что еще сотворим» (хотя есть тут и скрытая, подспудная память о поздних – в 1983 году – спорах с

матерью, о ее выкрике: «Что же мы натворили!»). В восемьдесят девятом акценты поменялись – в посвящении Юлию Даниэлю, написанном тогда же, символом вранья выступают как раз те самые пионеры, грохотавшие по Арбату:

Были песни пионерские,
было всякое вранье.

Одной из первых горьких детских обид героя романа было исчезновение Акулины Ивановны – Ашхен Налбандян дала ей расчет после того, как она сводила маленького Булата в храм (на самом деле нянька после этого случая проработала еще год).

В «Упраздненном театре» четко явлены два лика России, два одинаково типичных представителя, выражаясь советско-школьным языком: с одной стороны – Акулина Ивановна, добрая, кроткая, наделенная в поздних воспоминаниях Окуджавы всеми чертами классической русской крестьянки, идеализируемой несколькими поколениями его предшественников. С другой – угличская уроженка Ирина Семеновна: «Ее угличская философия, не встречавшая сопротивления, зиждилась на уездных постулатах, по которым все незнакомое объявлялось чуждым и опасным». Ирина Семеновна не любит Каневских-Каминских, ее раздражает безупречная подтянутость бывшего фабриканта и доброжелательность его жены – «попробуйте, дорогая, вы же мастер, я хочу у вас поучиться». Впрочем, за этой доброжелательностью и щедрыми угощениями даже Ирина Семеновна со своими угличскими представлениями не может не почувствовать иронии и скрытого, но несомненного высокомерия: для Каминских главное – сохранить лицо, ей эти принципы неведомы. При этом не сказать, чтоб Окуджава не сочувствовал даже этой соседке – она, видимо, немало хлебнула и в Москву подалась не от хорошей жизни. Позже, в разгар коллективизации, – Ванванчу шесть лет, – в квартире 12 появляется таинственный Мартьян, сбежавший из-под Углича и спасающийся теперь в комнате Ирины Семеновны. «Пришла в комнату Ирина Семеновна, растеряв остатки своей недавней гордости, теребила пуговицу на кофте и просила маму глухим, капризным голосом:

– Ты у нас начальница, партейная, слышь-ка, не дай старика обидеть. <…> Его кулаком кличут, а нешто он кулак? Этак про любого сказать можно. А он-то кормилец наш… Глянь на него: вишь тихий какой? Нешто кулаки такие?

Акулина Ивановна вывела соседку из комнаты, бубня ей на ухо успокоительные слова.

– Он кулак, – сказала мама Ванванчу, – а кулаки грабят народ, они коварные и жестокие.

Героическое сердце Ванванча под влиянием различных загадочных процессов тоже увело его в коридор, мимо коммунальной кухни, где сидел на табурете тихий кулак Мартьян, сжимая самокрутку в жилистой ладони. Ванванч пробрался туда, где в темной глубине коридора возле самой двери Ирины Семеновны притулился небольшой мешок из серой холстины, и прикоснулся к нему пальцами. От мешка тяжело пахло Мартьяном, кулацким грабительским духом… Это уже потом, спустя час или два, началась в квартире паника, будто крысы прогрызли мешок. Тонкая струйка белой муки стекала на старый дубовый паркет. <… > Ванванч, забыв о собственном подвиге, сидел в комнате напротив Жоржетты, и каждый на своем листке воссоздавал цветными карандашами свой мир революционных грез и пролетарских наслаждений».

Идейный, правильный был мальчик, и слово у него не расходилось с делом. Кулак – значит, надо продырявить его грабительский мешок. К собственному детству Окуджава беспощаден. Нам остается лишь догадываться, какой путь пришлось ему пройти от этой детской наивной идейности до глубокого отвращения к любому фанатизму. и, написав эти слова, мы останавливаемся в нерешительности: а был ли путь? Разве не с тем же упорством отстаивал Окуджава свои убеждения в зрелые годы? Разве не с той же последовательностью действовал в пятьдесят шестом, когда не просто обрадовался оттепели, а вступил в партию, ибо каждая эмоция у него порождала жажду конкретных действий? Разве не с той же твердостью он в девяностых противостоял идейным противникам – за которыми, как ни крути, была своя правда, а вовсе не только зависть и корысть? Убежденность, решимость, жажда деятельности – все это всегда было в его характере и ничуть не зависело от «революционных грез и пролетарских наслаждений», и эпизод с кулаком в романе отнюдь не случаен. За всей его проповедью интеллигентности и сдержанности, за отказом от пафоса стоял вовсе не релятивизм, но долгий и мучительный опыт самообуздания. К нему вполне применимы цветаевские слова: «Сдержанный человек – значит, есть что сдерживать». Мы увидим в дальнейшем, что и Окуджава-подросток, и Окуджава-студент гораздо больше похожи на бретера Долохова, чем на любимых толстовских героев, вечно озабоченных поисками оправданий собственного существования: он-то в оправданиях не нуждается, входит – как говорил Толстой о Лермонтове – как «власть имущий».

Выстраивая мифологию собственного детства (а впоследствии – фронта, студенчества, калужского учительства), Окуджава будет акцентировать три традиционных гусарских мотива: героизм, любовь, творчество. Вот почему и в «Упраздненном театре» столько недвусмысленно эротических – при всей целомудренности – эпизодов. Влюбленности Ванванча начинаются чуть не с колыбели: шестилетняя Жоржетта Каминская с шелковистыми кудрями – на Арбате. Иветта («если она уйдет – жизнь кончится») – в Тифлисе 1930 года. Леля Шамина с горячими плечиками – в Нижнем Тагиле. Можно только догадываться, сколь буйным цветом все это расцвело в юношеские годы, до которых Окуджава не довел повествование, – но и на войне герой умудряется влюбляться чуть не ежедневно, то в шестнадцатилетнюю Марию Ивановну, то в красивую Нину, и в калужской деревне, учительствуя, он пылко думает о собственной ученице Вере Багреевой. Маленький Ванванч еще не умеет сочинять, но постоянно рисует; подросший Ванванч в Тифлисе пишет стихи, в Нижнем Тагиле – роман; школяр, попавший на войну, ничего не сочиняет, но страстно мечтает написать что-нибудь равное песенной строке «колокольчик, дар Валдая». Калужский учитель сочиняет постоянно – это тайна, которую он носит с собой, будущая слава, подсвечивающая каждый шаг.

5

В 1929 году отец Окуджавы был переведен в Москву – на курсы марксизма при ЦК ВКП(б), преобразованные впоследствии в Высшую партийную школу. Год он прожил с семьей все на том же Арбате, после чего вернулся в Тифлис вторым секретарем горкома партии. Семья отправилась вместе с ним. Отъезду предшествовал эпизод, известный маленькому Булату в передаче матери и ставший потом основой таинственной песни «Мастер Гриша»: в арбатской квартире засорился водопровод, и Ашхен отправилась на поиски слесаря. Слесарь Василий Сочилин жил в двухэтажном флигеле, во дворе, в полуподвале, в крошечной комнатушке, пропахшей гнилью и кислятиной. Добудиться его так и не удалось – он спал тяжелым пьяным сном; рядом возились его дети. Потом эта история попала в «Упраздненный театр», но еще раньше была изложена в песне, посвященной польским друзьям Окуджавы, диссидентам Адаму Михнику, Яцеку Куроню и Каролю Модзелевскому. Песенка, как многие сочинения Окуджавы, загадочная: «В нашем доме, в нашем доме, в нашем доме – благодать, благодать. Все обиды до времени прячем.

Ничего, что удачи пока не видать – зря не плачем». В доме есть универсальный спаситель – «мастер Гриша придет, рядом сядет. Две больших, две надежных руки у него – все наладит». Здесь повторяется ситуация из «Черного кота» – там жильцы никак не могут скинуться на лампочку, здесь им не удается навести порядок в собственном подъезде: «На кого же надеяться, кроме?» Поэтому «сквозняки, сквозняки, да под ветром корежится крыша…» – и венчается все призывом: «Ну-ка, вынь из карманов свои кулаки, мастер Гриша». И мотивчик соответствующий, робкий, заискивающий, и повторы – словно кухонные перешептывания: «в нашем доме, в нашем доме».

Это классический пример окуджавовской амбивалентности: если б его призывали только руки вынуть из карманов – это ладно, но кулаки! Мастер Гриша – образ грозного раздолбая, от которого все зависят; противопоставить его власти нечего, обустроить собственный дом интеллигенция неспособна. Проблема в том, что когда мастер Гриша наконец вынет из карманов свои кулаки – мало никому не покажется; шанс, что он начнет заниматься чем-нибудь созидательным, ничтожен. Пора обустраивать свой дом самим, хватит прятать обиды; а написана эта песенка в 1968 году, после разгрома польской оппозиции, но еще до вторжения в Чехословакию. Михник и его единомышленники вняли совету Окуджавы: Польша хоть и с опозданием, но стала обустраивать свой дом самостоятельно, откалываясь от так называемого соцлагеря с конца семидесятых годов; и Ярузельский сумел разобраться с «Солидарностью» без помощи мастера Гриши, который в Чехословакии успел установить свои порядки.

(Впрочем, Ольга Окуджава с этой трактовкой не согласна и говорит, что в Польше песня воспринималась совершенно иначе – а именно как призыв к народу взять свою судьбу в свои руки, что и ей тоже кажется единственным смыслом «Мастера Гриши». Чуть ли не «вставай, проклятьем заклейменный». Каждый вычитывает из Окуджавы свое – отсюда и универсальность; что интересно, песня одинаково нравится тем, кто усматривает в ней иронию над Гришей, и тем, кто видит в нем спасителя.)

Побывав у Василия Сочилина, Ашхен испытывает не только брезгливость, но и чувство вины, хотя сама не понимает, чем она перед этими людьми виновата. Дело, вероятно, в ощущении бессилия перед их бытом, давно ставшим нормой, перед их темнотой и теснотой, не вызывающими у соседей никакого осуждения или сострадания: нормально живут, не бедные, комната своя… Ашхен спрашивает сына: а как тебе дети Сочилина? Нормальные дети, отвечает Ванванч. Но для Ашхен

всё это как раз ненормально, тут ей явлен предел ее сил: есть вещи, которых она при всем партийном энтузиазме не выправит. Ее жизнь проходит в далеких, почти абстрактных сферах, а «грубость и хамство», рефреном упоминаемые в этой главке «Упраздненного театра», – вот они. Это снова второй лик России, проступающий сквозь идиллическую реальность автобиографического романа: презрение к себе и другим, неумение и нежелание расцветить собственную жизнь. Каким контрастом к этому звериному быту выглядит дом тетки Сильвии – не ахти какой богатый, но полный прелестных мелочей: «Вот и комната, просторная и светлая, в которой с легкостью умещается и черный рояль слева, и возле него – черного дерева круглая, вся в диковинных выпуклых узорах тумбочка, на которой возвышается высокая лампа, основание которой напоминает Эйфелеву башню, увитую коричневой лакированной соломкой, а сверху ее украшает широкий развесистый абажур из такой же соломки, и вся она – живая, трепещущая, привычная, словно член семьи… Затем большой старинный стол посередине и диван меж первым и вторым окном, и стеклянный шкаф меж вторым и третьим, в котором – и синеватый сакс, и зеленоватые кузнецовские тарелки, и английский фаянс, какие-то причудливые сахарницы и солонки, и хлебницы, и штофчики, и рюмочки…»

Что это, вещизм? Нет, уют, любовное умение обустроить мир. Это и открылось Булату в Тифлисе, но право на это всю жизнь приходилось отстаивать, защищаясь от обвинений в мещанстве. Жалеть человека – пацифизм, хвалить обстановку – мещанство: черт его знает что такое, ничего нельзя!

6

В Тбилиси они поселились в гостинице «Ориент», уцелевшей во всех бурях советской эпохи, но разрушенной в 1992 году, во время грузинской гражданской войны. Вскоре, осенью 1930 года, им предоставили квартиру на Грибоедовской, 9 – трехкомнатную, с казенной мебелью, и бабушка с материнской стороны Мария фактически переехала к ним. В «Упраздненном театре» говорится, что на новоселье якобы зашел Берия, тогдашний председатель Грузинского и зампред Закавказского ГПУ. Он читал стихи Галактиона, присутствовавшего здесь же с Ольгой, а Марии Налбандян говорил, что хочет называть ее мамой и по-русски, и по-грузински, и по-армянски… Тетка Сильвия пришла со вторым мужем – недавним нэпманом, владельцем модного магазина, а

ныне простым продавцом, Вартаном Мунтиковым. Берия сурово на него уставился: «Откуда у тебя красивая жена? Ты что, заслуженный человек? Полководец?» – но тут же расхохотался. Окуджаве запомнились и его шутливые сетования, что «Миша и Коля оторвались от народа, это же предательство, Сосо там, в Москве, очень огорчен». Близость к Сосо подчеркивалась. Вскоре он ушел, и Галактион Табидзе после его ухода внезапно разрыдался от дурных предчувствий; Ольга успокаивала его, он приговаривал – «бедная моя Оля».

Далее в романе Окуджава вспоминает, что в это же время начались походы в консерваторию и оперный театр – последний произвел на него впечатление неизгладимое. Булат Окуджава-младший, сын поэта от второго брака, высказал однажды удивительное предположение: «Конечно, он был прежде всего музыкант, с абсолютным слухом и прекрасным голосом, начавшим „проседать“ лишь в старости. Ему и надо было заниматься в основном музыкой, но негде было выступать, не было образования, он стеснялся.» В этом эпатирующем на первый взгляд высказывании нет недооценки литературного дара отца – есть лишь редкая по адекватности оценка музыкального и исполнительского таланта, который был как минимум не меньше; если бы Окуджава плохо сочинял музыку, его песни не пелись бы, если бы плохо пел – не распространялись бы. Опера стала любовью Окуджавы на всю жизнь: в тифлисском дворе он принялся режиссировать оперные спектакли. Больше всего ему нравились «Чио-Чио-сан», «Кармен» и «Фауст», потом он услышал «Евгения Онегина» и был так потрясен, что многое запомнил наизусть. В представлениях участвовали соседские дети, брат и сестра Бичико и Мери, а сам Булат пел Ленского. У него обнаружился абсолютный слух, и его даже устроили в музыкальную школу, но проходил он туда недолго. Здесь же, в Тифлисе, он пошел в первый класс начальной школы – тоже на Грибоедовской – и услышал от молодой учительницы, что Пушкин был плохой, потому что помещик, а Демьян Бедный – хороший, потому что «высмеивает капиталистов». Всю эту концепцию он изложил потрясенной матери, только и сумевшей ему ответить: «Ну. не совсем так». Впоследствии в интервью Юрию Росту Окуджава повторил: «Пушкин не существовал, Лермонтов не существовал, Толстой не существовал. Все они были помещики». Зато, в соответствии с педологическими новациями, детям предлагались задачки и ребусы: провести мышку к центру лабиринта, где находилась колбаса. Был и идеологический вариант: провести трудящихся – опять-таки по лабиринту – к мешкам зерна, припрятанным злобным кулаком.

Больше всего Булат привязался к двоюродной сестре Луизе, Люлю, страдавшей врожденным спондилезом позвоночника и ходившей в корсете. Именно в доме тетки Сильвии и кузины Луизы он проводил больше всего времени – родителей не было дома, и его приводили сюда. Ему смутно запомнились разговоры материнской сестры Сильвии с отцовским братом Владимиром: семьи давно сдружились и регулярно общались. Тот самый Владимир, который прибыл с Лениным в немецком вагоне, теперь упрямо поносил большевиков и рисовал мрачные перспективы: «Этот почетный революционер в своей неизменной фетровой шляпе и с бабочкой усаживался в кресло, шляпу держал на коленях, брезгливо кривился и <… > предрекал мрачные перспективы. Тут, естественно, доставалось всем: и Ленину, ввергнувшему страну в этот кошмар лжи и предательства, и усатому уголовнику с кнутом, и собственным братьям – этим юным идиотам, строящим тюрьму на свою погибель».

Весной Ашхен вернулась в Москву – снова инструктором горкома; долго сидеть без работы она не могла, а устраиваться на работу к мужу не хотела, считая это неэтичным поступком. Из Москвы она писала сыну письма, из которых он узнал об отъезде семьи Каневских – «они не захотели жить в нашей счастливой стране». Но Жоржетта, писала мать, не захотела ехать с ними – она ведь пионерка! Образ упрямой и гордой Жоржетты, отказавшейся от родителей ради счастливой страны, завладел воображением Булата.

На летние каникулы Люлю отправилась с матерью лечиться в Евпаторию, Булата взяли с собой – началось самое счастливое лето его детства. Поездом доехали до Батума, там их встретил дядя Саша – брат отца, бывший офицер, ныне бухгалтер. Погрузились на пароход «Франц Меринг». Ехали в каюте, выходили на палубу – там ютилась публика попроще, победней. Булат расспрашивал тетку – почему эти люди здесь едут и здесь же завтракают? «Они бедные», – объясняла Люлю. «Но у нас нет богатых и бедных!» – «Успокойся, – вступала тетка, – они просто любят завтракать на свежем воздухе».

В Ялте их встретил главный врач санатория, друг тетки Ваграм Петрович. Долго ехали из города в пропыленном тарантасе; проезжая Гурзуф, Булат заметил в трехстах метрах от берега две большие скалы – Адалары: «Это необитаемый остров! Здесь жил Робинзон!» Сквозь сон до него доносятся голоса тетки Сильвии и ее приятеля-директора: будто бы на Украине голод. «При детях, Ваграм!» – «Дорогая, ги-по-те-тически».

В идиллическом мире Евпатории продолжаются столкновения с нищетой, с чужим страданием: море и песок,

фрукты и базар кажутся нарисованными на глянцевом заднике, сквозь который то и дело проступает жутковатая реальность: «При этом на тебя смотрит, почти заглядывая в рот, смешное существо на тонких ножках в заношенной нелетней юбочке и в дырявой шерстяной кофточке с чужого плеча, несмотря на полдневный зной. Оно впивается острыми глазами в твое мороженое, на острой шейке шевелится комочек, и кончик языка время от времени поглаживает сухие губы. За ее спиной – странная женщина почему-то в пальто и в косынке, укрывшей всю голову. Дряблые щеки несвежего цвета видны из-под косынки. Она босая. В пальто и босая… И тоже смотрит с удивлением и даже с неприязнью. И не на мороженое, как девочка, а прямо на Ванванча, на его соломенную шляпку, из-под которой высыпаются каштановые колечки». Этот взгляд вспомнится Булату, когда он будет рассматривать Виннипегского волка на картинке в любимой книге Сетон-Томпсона: такой же зеленый, голодный, неотступный.

«Поэтическая речь есть скрещенный процесс», – учил Мандельштам в «Разговоре о Данте», имея в виду, что стихи обладают двойным содержанием, рассказывая не только о развитии темы, но и о движении формы. Однако этот афоризм следует понимать шире: стихи возникают на скрещении эмоций, на пересечении трагедии и фарса, иронии и пафоса. Счастье и страх так сошлись в Евпатории, что первое стихотворение герой романа Окуджавы сочинил именно там:

Пушки стреляли, бомбы взрывались,
Красные смело на белых бросались.

– И что? – спрашивают первые слушатели.

«– И всё, – говорит Ванванч.

– Гениально! – провозглашает Ваграм Петрович».

Поскольку других свидетелей нет, приходится полагаться на автопризнание, хотя вдова поэта и утверждает, что своего первого стихотворения Окуджава не помнил или не хотел вспоминать, а для «Упраздненного театра» сочинил автопародию. Если так, автопародия точна – стихотворение определяет макросюжет всей его будущей лирики. Сравним:

Солнышко сияет, музыка играет —
отчего ж так сердце замирает?
Там за поворотом, недурен собою,
полк гусар стоит перед толпою.

Была у него в семидесятые песня, которая так и называлась – «Батальное полотно»:

Сумерки. Природа. Флейты голос нервный. Позднее катанье.
На передней лошади едет император в голубом кафтане…

Полотно, строго говоря, не батальное – так, вечерний выезд императора со свитой, но – «крылья за спиною, как перед войною»; война присутствует, может разразиться хоть завтра, как в песенке про гусарский полк. И тогда, как в одной из последних песен:

Приготовились к схватке гусары,
их счастливое время пришло.
Впереди командир, на нем новый мундир,
а за ним эскадрон – только с зимних квартир…

Поначалу все красиво, ярко и ясно, пестро и бодро. Впрочем, война имеет свойство затягиваться, и тогда:

Нас осталось мало: мы да наша боль.
Нас немного, и врагов немного.
<…>
Руки на затворе, голова в тоске,
а душа уже взлетела вроде.

Оно и понятно: душа в этом не участвует. После всего, что она навидалась, ей уже все равно кто победил – красные или белые, зеленые или оранжевые. «Сперва они нас побьют, потом мы их побьем» – как в эпиграфе к «Свиданию с Бонапартом». «И пряников, кстати, всегда не хватает на всех». Таков финал сквозного военного сюжета у Окуджавы. В нем есть и раннее упоение боем, и поздняя тоска перед его абсурдом, и эпичность, и подчеркнутая нейтральность авторского голоса, и знаменитая окуджавовская амбивалентность. Можно поменять красных и белых местами, и ничего не изменится. Не меняется же впечатление от «Сентиментального марша», если принять на веру широко ходившую версию о том, что написан он от лица именно белогвардейского офицера. А с какой бы стати комиссарам в пыльных шлемах склоняться над красным бойцом? Нет, это они, видимо, воздают должное мужеству противника… Ухудшается

песня или улучшается? Ни то ни другое. Суть не в боевой раскраске. Стреляли, взрывали, бросались. И что? И всё.

Так он всю жизнь и варьировал фабулу того своего первого романного стишка – прорисовав беглыми штрихами пейзажный фон да еще добавив в конце недоуменное: «А зачем?»

7

По возвращении из Евпатории Булата почти сразу отослали в Москву с младшей сестрой матери, двадцатилетней Сиро, отправлявшейся в столицу учиться на чертежницу. Дед Степан был при смерти, но от мальчика это скрыли. Всю дорогу Булат мечтал о встрече с Жоржеттой – она представлялась ему в виде обносившейся девочки с евпаторийского базара, он страстно желал защищать ее и всем с нею делиться, но дома ему сообщили, что Жоржетта уехала с родителями. Романтическая версия развалилась – и это тоже прообраз всех его будущих разочарований: лирический герой Окуджавы вечно успевает в секунду достроить действительность до своего книжно-героического вымечтанного образца – и тут же с размаху шлепается о горькую истину.

В 1932 году Шалва Окуджава вступает в открытый конфликт с Берией. Первое предвестие неизбежного противостояния относится к предыдущему году: Берия, глава ГПУ, впервые выдвинут на партийную работу. Вопрос решался 30 октября 1931 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б). Докладывал секретарь Заккрайкома Лаврентий Картвелишвили (партийный псевдоним – Лаврентьев). Сталин внес предложение оставить за ним пост первого секретаря, а вторым утвердить Берию – так он впервые был выдвинут на партийную работу. Картвелишвили категорически воспротивился: «Я с этим шарлатаном работать не буду». Сталин предложил оставить вопрос открытым и решить в рабочем порядке, а через два дня единолично убрал Картвелишвили из Закавказья (сначала в Западную Сибирь, затем на Дальний Восток) и принял решение об утверждении Берии – не вторым, а первым секретарем. Эта история подробно изложена в хрущевском докладе «О культе личности и его последствиях». Картвелишвили был арестован в 1937-м и расстрелян, вместе с ним погибла его жена.

Шалва Окуджава взял сторону Картвелишвили-Лаврентье-ва, о чем заявил потом на допросе (19 февраля 1937 года) как о своей «политической ошибке». Тогда, в тридцать первом, он лично выехал в Москву, чтобы заявить о своем несогласии – ему

было поставлено на вид за нарушение партийной дисциплины. Он вернулся в Тифлис, но работать с Берией не мог: тот расставлял на все посты людей из ГПУ. В состоянии, близком к отчаянию, Окуджава отправился в Сочи, где отдыхал нарком тяжелой промышленности Орджоникидзе. С ним они были знакомы давно, Серго относился к Берии настороженно, как и большинство старых большевиков (зато Хрущеву, по собственным хрущевским воспоминаниям, он нравился – «простой, остроумный человек»). Чтобы грузин добровольно попросил отправить его из Грузии – куда угодно, лишь бы подальше, – случай редкий и показательный: видимо, припекло по-настоящему. Орджоникидзе предложил Шалве поехать парторгом на самый большой в СССР вагоностроительный завод – Уралвагонстрой.

Шалва отправился туда сразу, летом 1932 года, а семью выписал к себе два года спустя. После смерти мужа, Степана Налбандяна, мать Ашхен выехала в Москву и прожила эти два года у дочери. Булат поступил в московскую школу – какую именно, неизвестно. Сам он и большинство его биографов упоминают школу № 69 в Дурновском переулке, но она открылась только в 1937 году, и он пошел туда в шестой класс, по возвращении из Нижнего Тагила. Где он учился до отъезда – мы не знаем.

История Уралвагонстроя, которой нельзя не коснуться, поскольку вся дальнейшая биография Булата Окуджавы оказалась предопределена отцовским переездом туда, величественна, трагична и гротескна, как история каждой большой советской стройки; здесь смешались чудеса энтузиазма и идиотизма, примеры высочайшего самопожертвования и жесточайшего насилия. Несомненно одно: Шалва Окуджава был одним из самых популярных и любимых людей на заводе. Орджоникидзе спас его от Берии, но бросил на участок прорывный, почти безнадежный. Достаточно сказать, что из двухсот рабочих, завербованных на строительство завода, 155 покинули площадку через неделю. Площадка эта представляла собой непроходимое болото в девяти километрах от Нижнего Тагила. Там не было ни бараков, ни столовой, ни бани – все предстояло выстроить с нуля. Стройке придавалось первоочередное значение – дефицит вагонов в СССР составлял на 1932 год около сорока трех тысяч. В мае 1932 года на Уралвагонстрое была создана партийная организация, насчитывавшая всего десять коммунистов. В июле Шалва прибыл в Свердловск, где его встретил начальник строительства Петр Столбов. Вместе они выехали в Нижний Тагил. 20 июля новый парторг заложил первый бетон в фундамент первого заводского цеха. Этот цех строился ударно, работали без выходных, – за

энтузиазм Окуджава наградил техников и слесарей брюками и калошами, главным тагильским дефицитом. 30 июля он вывел техников на субботник, во время которого был установлен первый рекорд стройки – за пять часов уложили 31 кубометр бетона. Уралвагонстрой называли «Транспортной Магниткой». По решению Шалвы Окуджавы была выпущена агитационная брошюра «Каким будет наш завод».

Разумеется, агитацией он не ограничивался. Первым делом устроил разнос Столбову и его заместителям за сгоревший хлебозавод – восстанавливали его медленно, рабочие питались кашей, бараки не отапливались. «Самыми тяжелыми и первостепенными являлись вопросы быта», – говорил Окуджава на допросе в 1937 году. По его распоряжению на Вагонстрое появился колхозный рынок – магазин не справлялся со снабжением стройки, и парторг пошел на разрешение частной торговли. Крестьяне окрестных деревень свезли на стройку яйца, молоко, хлеб, раскинули полотняный городок, играл духовой оркестр, потом был концерт. Окуджава распорядился соорудить в столовой деревянную эстраду, на ней установили пианино, доставленное из Нижнего Тагила, во время обедов звучали Чайковский и Брамс. На сегодняшний взгляд всё это дико – а впрочем, что ж дикого? Строились ведь не только новый завод, но и новый человек, идеальный, ставящий рекорды, любящий Чайковского. Общеизвестно, что истинный пассионарий заражает бесстрашием: оно передается всем вокруг него. Отец Булата Окуджавы обладал способностью не просто привлекать сердца, но и заражать собственным фанатизмом. Сын потом говорил о нем: «Мне писал бывший генерал КГБ, который занимался в 56-м году реабилитацией отца, что он беседовал с разными людьми, и все подтверждали, что отец был человек простой и ходил по домам рабочих. Хороший большевик из плохого фильма, которых мы вдосталь насмотрелись».

В «Упраздненном театре» он описывает тогдашнее состояние отца – весьма достоверно: «Он ходил по баракам и задыхался от смрада. Всякий раз вздрагивал, попадая в это адское жилье, словно погружался в развороченные внутренности гниющей рыбы. Он не понимал, как можно так жить. Эти люди, теперь зависимые от него, жили семьями, без перегородок, здоровые и больные, и их дети. Деревянные топчаны были завалены ворохами тряпок, а на большой кирпичной плите в центре барака в многочисленных горшках и кастрюлях варилась зловонная пища. Он сказал как-то молодой девице в грязной кофте: „Ничего, скоро все будет хорошо… Каждой семье по отдельной комнате дадим… Потерпеть надо…“ Она делано рассмеялась. „Да тут

много нытиков, – сказала она, – но мы их обстругаем. Еще не такое терпели. Верно?..“ – „Верно“, – сказал он с сомнением. И подумал: не притворяется ли?..

В бараке для инженеров ему выделили комнату, железную койку с матрасом и стол со стулом. Он наслаждался ночным тревожным одиночеством и тишиной после дневных тягот, но ночи были коротки, а дни все-таки бесконечны. Что его поразило в первые дни, так это обилие кулацких семей. И с ними, с этими противниками новой жизни, он должен был строить новую жизнь! Но постепенно привык. Бывшие кулаки трудились основательно. Это утешало. Он думал, что отношение к труду в конце концов определяет реальную стоимость человека. Все стало значительно труднее, чем в прежней городской жизни: там он четко различал в далекой неправдоподобной деревне зловещие силуэты мелких собственников… Здесь, столкнувшись с ними, разглядел лица, которые не вязались с недавними представлениями, – это мучило, и он уже искусственно возбуждал себя, стараясь воротить вчерашнюю жесткость».

Помимо завербованных добровольцев на Вагонстрое в самом деле трудились сотни высланных кулаков. В 1931–1933 годах в Нижний Тагил было сослано около двухсот тысяч раскулаченных. С тех пор на Урале осталась поговорка: «Привезли горе-кулаков – куча детей да мешок лаптей». Впоследствии история строительства уральских заводов в постсоветской историографии так и выглядела – царством сплошного насилия, угнетения и нечеловеческой нищеты. Меньше всего хочется повторять пошлости о недопустимости «одной черной краски»: фактом остается то, что парторг Окуджава искренне полагал, что дает людям шанс приобщиться к новой жизни, и больше всех на стройке заботился о создании приличных условий для рабочих. Часто он сам ночевал в бараках. Зима 1933 года была на Урале особенно суровой – в редкую ночь температура поднималась выше минус сорока. В одну из ночей, после заседания парткома, Окуджава предложил всем пойти в бараки – посмотреть, как люди живут. В недостроенном бараке запорошенные снегом люди спали, тесно прижавшись друг к другу. Окуджава ничего не сказал, стоял молча. Это его гневное молчание действовало лучше всяких слов. Утром работников коммунального отдела вызвали в партком и долго стыдили. С 1933 года по решению парткома начали возводить вместо бараков дома – по большей части брусовые, реже каменные.

Шалва Окуджава нередко наезжал в Москву по заводским делам. В начале тридцать четвертого он приехал на две недели – на партийный съезд, обозначивший перелом в индустриализации.

Семнадцатый съезд ВКП (б), получивший впоследствии название «съезда победителей», проходил в Москве с 26 января по 10 февраля 1934 года. У Шалвы Окуджавы был совещательный голос. Здесь он встретился с товарищем по «троцкистской оппозиции» 1923 года Георгием Махарадзе. Эту встречу инкриминировали ему впоследствии во время допросов, но Окуджава твердо повторял, что политических проблем они в разговорах не касались. Встретился он на съезде и с Берией – 28 января первый секретарь Заккрайкома произнес на съезде пятнадцатиминутную речь, в которой имя великого Сталина упоминается шестнадцать раз. О том, каково было Шалве слушать эту речь, остается только догадываться: «Кулаки и остатки разгромленных антисоветских партий – дашнаков, муссаватистов, грузинских меньшевиков – пытались использовать для оживления своей контрреволюционной работы грубые политические ошибки в крестьянском вопросе, допущенные закавказскими партийными организациями. Только после вмешательства вождя партии товарища Сталина закавказские большевики решительно взялись за выправление этих грубейших политических ошибок».

На съезде Шалва Окуджава купил сувенирное издание сочинений Ленина. Булат хорошо запомнил эту картонную коробку и двенадцать тоненьких книжечек. Сначала он принял ее за упаковку печенья. «Это наше большевистское печенье», – сказал отец.

8

Во время съезда Ашхен была уже беременна, и ее второй сын родился ровно через десять лет после Булата – тоже в мае, двадцать пятого. Его назвали Виктором (вероятно, потому, что и съезд был назван «съездом победителей» – победа социализма не вызывала сомнений). Как и в случае со съездом, гордое слово «победа» звучит здесь страшной иронией. Брат Виктор – отдельная и трудная тема в биографии Окуджавы; сам он до 1997 года не упомянул о нем ни разу – ни в стихах, ни в прозе. Только в предсмертном стихотворении «Итоги»:

В тридцать четвертом родился мой брат,
и жизнь его вслед за моей полетела.
Во всех его бедах я не виноват,
но он меня проклял… И, может, за дело…

Больше – ничего. О причинах этого проклятия можно только

гадать. Ни один из братьев не оставил пояснений.

Интересная особенность Окуджавы – отфильтровывать собственное прошлое, стирать то, о чем он не хочет помнить, словно и не было. Скажем, в повести «Новенький, как с иголочки», где речь идет о сельской школе под Калугой, в которой автор учительствует, – множество точных автобиографических подробностей, но ни слова о жене Галине, словно Окуджава жил там в холостяцком одиночестве. О брате Викторе Окуджава не говорил даже в интервью – до такой степени табуирована была при его жизни эта тема. Это довольно странно. Окуджава мог считать себя виноватым перед первой женой, перед старшим сыном, хотя и тут у него есть смягчающие обстоятельства, но перед младшим братом он чист. Видимо, дело в ином – в том, как упорно он заслонялся от всего, что могло нарушить его душевное равновесие; его замкнутость была не только выражением «чувства собственного достоинства», но и защитной реакцией патологически ранимой души.

Виктор Шалвович Окуджава (1934–2003) навеки остался в тени брата. Есть фотография, на которой он запечатлен на фоне памятника Булату – уходит от него прочь, в переулок. Тут впервые пронзительно выступило сходство – поз, жестов. Младший брат Окуджавы вместе с Булатом вернулся из Нижнего Тагила в Москву, воспитанием его занималась бабушка, Булат почти все время проводил во дворе. Потом, когда они с бабушкой в 1941 году переехали в Тбилиси, Виктор с братом жил у Сильвии, потом с матерью в Кировакане, потом с Сильвией в Ереване, потом в Шамордине с братом, где окончил ту самую школу, где старший преподавал; потом опять у тетки в Москве, потом с матерью. Он никогда не был женат. По профессии – математик, статистик.

Пора назвать вещи своими именами – младший брат Окуджавы страдал душевной болезнью, что и предопределило его судьбу, одиночество и разрыв почти со всей родней. Возможно, при отсутствии официального диагноза биограф не вправе ставить собственный, но слишком многое в поведении Виктора говорит не о «своеобразии», а именно о патологии. Болезнь развивалась приступами, иногда отступала вовсе, иногда возвращалась. Марат Гизатулин приводит такой эпизод: 2001 год, пенсионер Виктор Окуджава работает экскурсоводом в филиале театрального музея. Посетителей нет, заведующая хочет уйти, но Виктор настаивает на том, что досидит в музее до конца рабочего дня. Сотрудница обесточила музей, вывернув пробки – он не уходит. Наконец она попыталась его вытолкать – и тогда он ударил ее по лицу. «Не знаю, следует ли из этого эпизода, что

Виктор Шалвович был психически нездоровым человеком», – пишет Гизатулин. Далее он приводит в своем очерке «Времени не будет помириться» несколько эпизодов, в которых сам Булат Шалвович вел себя так же вспыльчиво: скажем, тоже не переносил, когда при нем шептались, или внезапно раздражался из-за пустяков… Тем не менее в биографии младшего брата слишком много свидетельств замкнутости, вспыльчивости, мнительности, далеко выходящих за рамки обычной обидчивости; кажется, здесь как раз тот случай, когда болезнь следует называть болезнью, снимая тем самым с человека ответственность за его изломанную судьбу.

Причины этой болезни суть многи, тут и детская травма (в случае с Виктором даже более страшная – ему было всего три года, когда взяли родителей), и наследственное безумие – все-таки дед, Степан Окуджава, покончил с собой именно в помрачении ума. И здесь, вероятно, еще одна причина, по которой Булат Окуджава столь трагически и замкнуто переживал участь брата, – это была страшная тень собственной судьбы, мрачный ее вариант. Вариант этот был рядом, за тончайшей перегородкой. Его сын Игорь стал алкоголиком и наркоманом, не мог удержаться ни на одной работе, отличался безволием и неспособностью позаботиться о себе – отец оказался виноват и в этом, хотя тут уж прямой его вины не было; может быть, воля и самодисциплина самого Окуджавы была реакцией на этот страх – повторить судьбу деда, сорваться в тихое, безвольное, безвредное сумасшествие. Судьба брата высвечивает одну из темных граней его собственной биографии – готовность соскользнуть в ад, в царство теней и маний, в сумеречную половину души. И песни его, безусловно, несут на себе легкий отблеск если не безумия, то по крайней мере пограничного состояния: рассудочный, владеющий собой человек такого не напишет. В этом, возможно, один из секретов их магического воздействия на любую, даже современную аудиторию: все это исхищено из пространств, куда нас постоянно манит, но куда мы боимся заглядывать. В прозе его, фантастической, гофманианской, в лирических отступлениях исторических романов слышатся притяжение к неведомому и ужас перед ним. Все-таки лучшее, что он написал, – «не совсем отсюда»; а впрочем, «гениальность и помешательство» – проблема вечная. Важна здесь еще одна параллель с Блоком, жившим в вечном соседстве безумия и в конце концов провалившимся в него. Окуджава удержался.

Семья переехала под Нижний Тагил, на строительство вагонзавода, в августе 1934 года. Ехали в международном вагоне, уютном и чистом – совсем не так, как будут возвращаться три года спустя. Соседом по вагону был американский инженер Сайрус Норт, инженер-металлург, с женой Энн, Аней. У американца было техническое чудо – аппарат для кручения сигарет в виде металлической коробки; Шалико мгновенно соорудил такой же прибор из пустой коробки из-под «Казбека», чем вызвал восторг у Ванванча. Илья Марьясин вспоминает, что американский профессор-металлург с женой действительно посетил Вагонку, но фамилия его была Конан, и пригласил их его отец, начальник строительства Лазарь Марьясин. «После посещения цехов, жилья, детских учреждений, г-жа Конан под впечатлением увиденного спросила у отца, неужели ваши люди живут только во имя химерного социализма, и их не интересуют заработки, качество быта и все прочее, присущее нормальной жизни людей. Отец ответил ей: „Вы заблуждаетесь по поводу социализма. Он строится на Ваших глазах, и это не химера. Действительно, наших людей интересует будущая жизнь, и во имя ее они преодолевают те трудности, с которыми Вы познакомились“. Затем миссис Конан спросила, сколько отец получает, какие у него сбережения, какие драгоценности есть у его жены. Что он мог ответить? За всю жизнь у мамы не было даже дешевого золотого колечка», – это из письма Ильи Марьясина в агентство «Украина криминальная», распространившее сообщение газеты «Жизнь» о том, что начальник строительства якобы оклеветал парторга; дутая эта сенсация, полная грубейших ошибок, широко гуляла по сетевой прессе.

По приезде они поселились в трехкомнатной квартире, которую выделили Шалико как парторгу стройки в двухэтажном, только что построенном брусовом доме. Стены были светло-зеленые, навезли даже какой-то мебели. В Нижнем Тагиле было не по-августовски холодно. Их встретили на вокзале два шарабана – один для мужчин, другой для женщин. Шалико встречал его заместитель Федор Крутов, поразившийся красоте и строгости Ашхен: «Прямо мадонна». По дороге Крутов рассказывал Булату о только что выстроенном Дворце культуры, куда приезжала из Свердловска сама Оксана Колодуб (ей было тогда двадцать восемь, она была главной достопримечательностью Свердловской оперы).

Почти сразу после переезда семьи, в сентябре 1934 года, Шалва Окуджава с начальником строительства Лазарем Марьясиным по его предложению отправился на Магнитку –

перенимать опыт. Они пробыли там два дня. Несмотря на пятилетнюю разницу в возрасте (Марьясин родился в 1896 году), они легко сошлись и не конфликтовали. Новый начальник строительства сменил Столбова, на которого парторг регулярно жаловался: тот не заботился о быте рабочих и не мог победить «текучку». Назначение Марьясина в 1933 году вывело строительство из кризиса, хотя всех проблем он решить не мог: Орджоникидзе, которого мы знаем как спасителя многих его друзей и единомышленников, в том числе самого Шалвы Окуджавы, непомерно взвинчивал темпы и требовал невозможного.

Нижнетагильская тема, как она освещена в «Упраздненном театре», – все та же тема соседства с бездной, но на этот раз социальной. Ванванч постоянно сталкивается с нищетой, несправедливостью и бесправием; каждое из таких столкновений будит страшные предчувствия. Тема катастрофы вводится исподволь: бездна то и дело посылает предвестия, и пойди пойми, почему маленький Ванванч так щедр в попытках помочь несчастным: сентиментальность, жалость тут срабатывает – или подсознательная попытка задобрить страшное будущее, когда он будет одним из них и станет так же зависеть от чужого милосердия. В «Упраздненном театре» – да и в лирике Окуджавы – это один из самых устойчивых лейтмотивов, а поскольку его проза строится по принципам музыкальным – лейтмотив в ней играет особую роль, до некоторой степени заменяя традиционный арсенал психологической прозы. Герой у Окуджавы, собственно, не развивается, не эволюционирует (и в этом смысле проза его дореалистична, она существует на пограничье сентиментализма и романтизма): есть одна и та же личность в разных обстоятельствах – как одна тема в разных аранжировках; в главную тему личной судьбы вплетаются новые мотивы, и самый устойчивый – «виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое».

Призраки подземного, скрытого мира появляются в «Упраздненном театре» с почти математической регулярностью: вот кулак, чей мешок с мукой продырявил пятилетний Ванванч; вот будущий мастер Гриша – Василий Сочилин, вот его сын Витька, Нинкин брат, которому уже десятилетний Ванванч в феврале 1934 года, спустившись, как ангелочек, в кислую вонь сочилинского жилья, царственным жестом отдает новенькое, только что купленное пальто. Но самый назойливый лейтмотив, воплощение несчастья, жалкости, униженности – женщина с девочкой, впервые появившиеся на базаре, в Евпатории. В Свердловске он увидел их снова – страшным предвестием они

проходят через поезд, словно вступают грозные духовые и ударные: «Тут Ашхен не удержалась и подскочила к тамбуру. Там стояла женщина в пальто, похожем на старую шинель, в лаптях, за хлястик шинели цеплялось тощее существо в материнской, по всему, кофте. Обе востроносенькие и неопрятные. <…> Женщина, сосредоточенно наклонив голову, медленно двигалась по коридору, и девочка ее, словно тень, плыла следом. И вот они поравнялись с Ванванчем, и он узнал их! Он узнал их!.. Они выросли из евпаторийского пляжа, из золотого летнего песка, неуклюжие, неприбранные, и оказались в пестрой курортной толпе, лижущей розовое мороженое, эта странная парочка – женщина почему-то в пальто, похожем на шинель, летом – и в плотной косынке, укрывшей всю голову. Дряблые щеки несвежего цвета из-под косынки. Там она босая, а тут в лаптях… И за ней семенит смешное существо на тонких ножках, в заношенной юбочке и в дырявой кофточке с чужого плеча. Ванванч застыл в оцепенении, а парочка мелькнула мимо. „Нюра?!“ – крикнул вслед Шалико с сомнением. Женщина обернулась на секунду и помчалась дальше, волоча за собой девочку, словно куклу. „Какая Нюра?“ – спросила Ашхен. „Нет, это не Нюра“, – облегченно засмеялся Шалико. „А что за Нюра?“ – продолжала настаивать Ашхен, но как бы между прочим. „Малярша с Вагонки, – сказал Шалико, – показалось, что она… спина и лапти похожи… ну, в общем, из бывших кулачек…“»

Интересно, что и отца Булат наделяет той же способностью замечать лейтмотивы в собственной судьбе: бывшей кулачке Нюре он помог на строительстве, перевел из бетонщиц в маляры, советовал учиться грамоте. Теперь ему в образе жалкой женщины, проходящей с дочкой через вагон, померещилась та самая Нюра, как Булату – та самая евпаторийская пара. Отметим важнейший акцент: этих темных людей Булат не столько жалеет, сколько боится. Ему мерещится за ними та сила, которая рано или поздно поглотит и его. Мировоззрение аристократа – синтез сострадания и брезгливости. Яснополянские мужики рассказывали Вересаеву, что Толстой, выслушивая их жалобы, иногда отстранялся и брюзжал: «Не подходите ко мне, я – граф!» Блок вспоминал своего деда, во время разговора с мужиками не отнимавшего надушенного платка от носа и обращавшегося к ним: «Eh bien, mon petit»… Если бы Ванванч только жалел Витьку Сочилина, но он видит, как этот Витька страшен, и эта эмоция – смесь ужаса и сострадания – тоже один из лейтмотивов «Упраздненного театра»: «Витька-кулак, презираемый всеми, ходит от одного к другому и канючит: „Дай хлебушка, ну дай… дай семечек… дай курнуть… у, сука!..“ Его отталкивают, даже, бывает, и ударят, он утрется,

отскочит в сторону и, когда его позабудут, швырнет камнем в обидчика, бежит к своему подвалу, кричит истошно: "Мааам, чего они!.. " И тут выскакивает тетя Вера, бросается на всех сразу, а Витька хохочет и кричит: "Дай им, заразам! Дай им!.. " У него бледное острое лицо, бледные злые губы, льняные масляные волосы. Он размахивает синим кулачком». А вот портрет Нюрки, которой помогал Шалико: «Когда смеялась, разевая некрасивый рот, были видны белые острые редкие зубы».

И всё он понимает, и жалеет, и стыдится, – а вместе боится и брезгует: он бесстрашно признается в этом. Кислая вонь – примета сочилинского жилища, и барака бывших кулаков, и комнаты, куда впоследствии Ванванч придет к однокласснику Саньке Карасеву: это не просто знак неблагополучия и беды, это запах агрессии, и агрессию эту он чувствует. Вместе с тем в отце он все время подчеркивает чистоту, аккуратность, благородство, тонкие запястья; в матери – аскезу, ту же чистоплотность, утонченность, замкнутость, даже подтяжки соседа по вагону, американца, фраппируют ее. Тут не снобизм, не чванство – тут врожденная чистота, изящество, умение держаться; именно это входит в понятие аристократизма, именно это вызывало наибольшее негодование в так называемых «простых людях», считавших себя солью земли лишь на том основании, что живут они грубо и грязно и так же себя ведут. Окуджава не идеализировал нищету и не умилялся ей, не видел в «людях бездны» нравственного идеала, и сентиментализм его песен и прозы всегда приправлен горькой насмешкой – на этом контрапункте во многом держалось их обаяние. Интеллигенты любили его еще и за то, что видели в нем последствие преодоленного, обманутого народолюбия – искренней и горячей жалости, натолкнувшейся на столь же горячую, быдловатую, неблагодарную ненависть. Ни жалости, ни снисходительности народ не принимает. Окуджава понял это рано, а потому никакого народнического умиления не испытывал: ни при виде Марьи Петровны, идущей за селедочкой (из стихов Сергея Ломинадзе, которые он охотно пел в молодости), ни даже при виде крепостных Варвары Волковой – которые чуть ее не убили в 1812 году в романе «Свидание с Бонапартом».

10

Новую учительницу Булата звали Ниной Афанасьевной. Здесь же, в школе, разыгралась первая любовь, имевшая неожиданное продолжение через шестьдесят лет, – одна из подлинных и

притом романтических историй, каких немало в биографии Окуджавы: когда он вошел в настоящую славу, многие люди из его прошлого напомнили ему о себе. Видать, что-то в нем было и тогда, когда будущего величия ничто не предвещало: даже однополчанам запали в память его первые песни. Леля Шамина шестьдесят лет хранила его фотографию.

«Они учились во второй смене. Темнело рано. Электричество то и дело гасло. Тогда дежурные снимали с жестяного бачка из-под воды крышку, клали ее на учительский стол, и Нина Афанасьевна поджигала кусочки припасенной бересты. Пылал маленький костерок, и широкоскулое лицо учительницы казалось медным, и она становилась раздражительной, и покрикивала, и ладошкой била по столу. Когда выключался свет, наступал праздник: маленькие юркие товарищи Ванванча стремительно разбегались по классу и плюхались на чужие места по тайному влечению, и Ванванч тоже не отставал и нырял во мрак, и прижимался плечом к горячему плечу Лели Шаминой. Она не отталкивала его, и они, затаив дыхание, слышали, как учительница кричала: „Ну, глядите. Сейчас доберусь и уж так надаю… Уж так по шеям надаю!.. Хулиганы!..“ А они сидели, затаившись, и что-то горячее переливалось от одного плеча к другому…

Внезапно вспыхивал свет, все кидались по своим местам и склонялись над распахнутыми тетрадями. В последний момент, расставаясь, Ванванч успевал заметить удивленно взлетевшие светлые Лелины бровки». Булат рассказывал матери о первой влюбленности и этим вызвал у нее некоторую тревогу, которую через шестьдесят лет, в романе, интерпретировал как первое открытое проявление материнских чувств: в остальное время Ашхен старательно делала вид, что ей не до детей, что прежде всего работа. Здесь же она попросила «Балика» (она называла сына Баликджан) пригласить Олю к ним домой; Оля пообещала, что «спросится», но дома ей сказали – «Нечего по начальникам ходить». Булата это не столько обидело, сколько удивило.

Сейчас Леля Шамина – Ольга Николаевна Мелешенко – живет в Челябинске. Она помнила, как появился в классе красивый, заметный Булат – «он ходил в вельветовой курточке» – и как на переменах он никогда не подходил к ней, издали поглядывал, как они играют с подружками, и только во время этих внезапных затмений по вечерам стремительно пересаживался к ней за парту, прижимался плечом, утыкался носом в волосы. Потом, когда отца перевели в Нижний Тагил и он возглавил городскую парторганизацию, Булат прислал Леле фотографию с надписью – она хранит ее до сих пор. Она не ответила. Когда отец в 1935 году

заехал на Вагонку, Булат напросился с ним и проводил Лелю до дома, но следовал за ней молча, издали. В следующий раз они увиделись только в 1994 году. То есть могли бы, конечно, встретиться и в шестьдесят третьем, когда Окуджава по неоднократным просьбам бывших земляков приехал в Нижний Тагил – но Леля была в командировке, о его визите узнала с опозданием, так что Окуджава с ней не встретился. Она написала ему наобум, даже не зная московского адреса, лишь в 1993 году, после того как услышала беседу с ним по радио. Он немедленно ответил:

«Дорогая Леля! Тут недавно случилась одна мистическая история: я пишу автобиографический роман, как раз закончил первую книгу, где есть, конечно, и о школе на Вагонке, и о тебе. И вот. дошел до эпизода, связанного с тобой, – в это время явился почтальон и вручил письмо от тебя. Представляешь, какое совпадение?»

В 1994 году он написал ей, что скоро, видимо, приедет в Тагил, и добавил короткий автокомментарий к только что опубликованному (Знамя, сентябрь—октябрь, 1993) «Упраздненному театру»: «Да, жизнь моя после детства сложилась очень тяжело, но я не сетую: хорошая была школа и многому меня научила. Может быть, <если бы> не эта школа – был бы я заурядным баловнем судьбы и ничего бы не смог достичь».

В августе того же года он снова приехал в Нижний Тагил. Выступал – уже без гитары, только со стихами, – в клубе «При свечах», она подошла к нему – и обиделась, когда он ее не узнал. «Конечно, я не узнал тебя при первой встрече. Это естественно: 60 лет! Но теперь у меня впечатление, что этого разрыва во времени не было вовсе.» – оправдывался он в письме.

Глава третья
КАТАСТРОФА

1

1 декабря 1934 года был убит Киров, и на траурном митинге Булат поразился перемене, происшедшей с отцом: «Папа кричал, размахивая руками. У него было искаженное, непривычное лицо совсем чужого человека». И пока Шалва Окуджава на сцене Дворца культуры кричит о том, что подлые убийцы не заставят большевиков свернуть с намеченного пути, – его сын в страхе прислушивается к разговорам за спиной: «Почем брал?» – «По шашнадцать»… Никому из собравшихся дела нет до Кирова и до крика его отца на трибуне. Строители Вагонки могли уважать и даже любить молодого парторга, но его фанатизм им непонятен, и сам он отлично это сознавал – вот откуда приступы страха и раздражения, которые он прячет от себя самого.

Олег Михайлов вспоминает, что в 1964 году он вместе с Окуджавой ездил от Союза писателей в Куйбышев и там рассказывал ему, как многие на Кавказе – в том числе его старший друг Дмитрий Ляликов – радовались убийству Кирова и даже стали лучше относиться к Сталину, когда пронесся слух (подкрепленный хрущевскими разоблачениями), что за этим убийством стоит именно он. Сергей Киров (Костриков) в феврале 1919 года вместе с Орджоникидзе руководил наступлением 11-й армии на Северном Кавказе, а с мая 1920 года был полпредом РСФСР в Грузии. В доме Шалвы Окуджавы существовал истинный культ Кирова (отец радовался, что на XVII съезде за него отдано больше голосов, чем за Сталина): «А надо сказать, что это был самый, пожалуй, почитаемый Ванванчем большевик. Так уж сложилось. И не высокое положение одного из вождей вызывало вибрирующее чувство в Ванванче, а его фотография на стене дома, где Костриков смеется, распространяя волны обаяния, и его маленькие сверкающие глаза переполнены любовью к нему, к Ванванчу, только к нему, а тут еще рассказы мамы, как она встречалась с Кировым на Кавказе в те далекие времена и как он был прекрасен, выступая перед ними, юными кавказскими большевиками, как правильно было все, что он говорил, и как они все, задыхаясь от счастья, дарили ему в ответ свои восторженные выкрики… И папа вспоминал, как Сергей Миронович пожал ему руку и сказал с искренним восхищением: "Такой молодой

начальник городской милиции?! Ну замечательно! Ну, теперь держись, мировая буржуазия!..

Да и меньшевикам достанется, верно?" И папа восторженно крикнул ему: «Верно, товарищ Киров… Пусть только попробуют!..»»

Услышав от Михайлова слова Ляликова, что убийство Кирова было не виной, а заслугой Сталина, Окуджава отреагировал крайне резко: «С Кировым работала моя мать». Сделаем скидку на пристрастность свидетельства – последующая эволюция развела Окуджаву и Михайлова очень далеко, – но заметим мотивацию: Киров прекрасен не потому, что устанавливал на Кавказе советскую власть. Он освящен близостью к родителям, священно все, что связано с ними: это тоже из числа предрассудков – не то аристократических, не то кавказских, – но верность им достойна уважения сама по себе.

Вскоре на Вагонку приехал Александр Авдеенко, прославившийся первым романом «Я люблю» (1933). Ему было двадцать восемь, и это был первый писатель, увиденный Булатом. Сам Булат к тому времени считал писателя небожителем, существом высшего порядка (любимцем его был Даниель Дефо), и к Авдеенко, которого поселили у парторга как привилегированного гостя, относился благоговейно.

Сам Авдеенко в автобиографическом романе «Отлучение», опубликованном в 1989 году, вспоминал: «В парткоме меня встречает смуглый, с блестящими глазами, очень кудрявый и очень веселый, энергичный товарищ – секретарь парткома и парторг ЦК Шалва Окуджава. Он толково посвящает меня в дела строительства. Сын Окуджавы, маленький Булат, почему-то не сводит с меня глаз. Смотрит, все смотрит и будто хочет спросить о чем-то и не решается. Глаза у него темные, печальные, неулыбчивые. Утром, когда я возвращался к себе после бритья и душа, обнаружил в своей комнате полуодетого Булата. (Бритье тут – явный эвфемизм, писатель возвращался из уборной; Окуджава особо отмечает, что ванной комнаты и тем более душа в доме не было. „Будем ходить в баню, здесь замечательная баня“, – говорит отец в „Упраздненном театре“. – *Д. Б.)* Он стоял у стола над моим путевым дневником и мучительно, как мне показалось, раздумывал над единственной строкой вверху чистого, в клеточку, листа». Это была строчка «Мне девятнадцать лет», хорошо запомнившаяся Булату: он тут же решил писать роман, который будет начинаться строчкой «Мне одиннадцать лет», но что рассказать дальше – не знал. Впрочем, как видим, у Авдеенко были те же проблемы.

Авдеенко хорошо знал по Магнитострою, где работал в 1930–

1931 годах, прораба Моисея Александровича Тамаркина – легендарного строителя, о котором он рассказывал Горькому при встрече в 1933 году. Тамаркин был прототипом Моргулиса в магнитогорском романе Катаева «Время, вперед!» (1932). На Уралвагонстрое он руководил вагоносборочным корпусом. Это ему принадлежала идея «диспетчеризации» – телефонного управления всеми участками стройки; по меркам того времени это было революционно. Когда в 1936 году следователи начнут допрашивать Тамаркина, готовя процесс против руководителей Вагонстроя – парторга Окуджавы и начальника строительства Марьясина, – знаменитый этот прораб, герой труда, человек редкой отваги и упрямства, покончит с собой, бросившись на шины трансформатора.

После посещения Вагонки Авдеенко опубликовал в «Правде» очерк о Тамаркине – «Инженер трех эпох». Он особенно ставил ему в заслугу заботу о людях – то, что в первую голову были построены бараки, столовая, магазин. Это потом стало пунктом обвинения: саботировал строительство цеха, тормозил работы!

Знакомство с начальником строительства Марьясиным и двумя его сыновьями подробно описано в «Упраздненном театре» – там герои носят фамилию Балясины, а старший сын Марьясина, Илья, в обиходе звавшийся Аликом, переименован в Антона, в обиходе звавшегося Антиком. Трудно сказать, знал ли Окуджава набоковские автобиографические рассказы «Обида» и «Лебеда», в которых его кумир проговорился о подоплеке своего «совершенного детства»: о том, как мучительно застенчивого мальчика считают высокомерным ломакой. Однако рассказ о поездке к Марьясиным выдержан в том же тоне запоздалой и горькой насмешки над собственным неумением поставить себя с людьми: будешь разговаривать открыто и честно – засмеют, а врать он не умеет, отсюда натужность, неестественность каждого слова. Его смутил быт марьясинского дома, о котором отец говорил: «буржуйские причуды». Он никогда прежде не надевал на ночь пижамы – спал в трусах и в майке. Его все время подмывает сказать: «Вы большевики, а живете как буржуи». Вернувшись от Марьясиных, Ванванч сказал родителям, что в гостях ему понравилось – только признался, что его смутил «громадный дом и горничная». «Посмотри на этого маленького большевика!» – восхищенно сказал отец.

Илья Марьясин в воспоминаниях об отце подчеркивает: его интересовали только книги. Мы уже цитировали его слова о том, что у матери не было даже простенького колечка. Если быт Марьясиных показался Булату верхом роскоши – можно себе представить, как жила семья парторга.

2

Несколько позже, весной 1935 года, произошел эпизод, который навеки определил отношение Окуджавы к оружию и любым формам насилия. если только произошел в действительности. Проблема в том, что мы знаем о нем только из «Упраздненного театра»: ни в одном интервью, ни на едином концерте, ни в одном из опубликованных писем Окуджава не упоминает о нем, а ведь в его биографии он по праву может считаться ключевым. «Упраздненный театр» в качестве автобиографического документа не более достоверен, чем «исторические фантазии» семидесятых годов. Читателю отлично видны белые нитки упоминавшихся здесь лейтмотивов, предвестий и внутренних рифм, которыми Окуджава насытил свою исповедь; в некотором смысле она так и задумана – «швами наружу». Принимать ли на веру автобиографическое повествование – каждый решает сам; заметим лишь, что история слишком серьезная – к чему бы Окуджаве в старости так оговаривать себя? Короче, у Ванванча был на Вагонке друг, Афонька Дергач, старше его всего тремя годами. Однако в школу он не ходил и работал, как взрослые, на стройке. «Почему он в свои тринадцать лет работал на стройке, Ванванча не очень заботило. Просто Афонька был старше на три года, он был из другого племени, он был из тех, таинственных и чумазых, что по-муравьиному суетились в громадных котлованах и взбегали по деревянным настилам на свежие кирпичные стены, толкая тачки с кирпичом и цементом, и брызги раствора растекались по их худым лицам и бумажным ватникам.

И Афонька, оттрудившись, перехватив травяного хлебова, торопился к школе подкарауливать счастливые мгновенья. Чаще всего он предлагал Ванванчу поднести портфель и брал его в руки, словно ребенка в обнимку, и нес, поглаживая, и спрашивал нетерпеливо: «Ну, чего было-то? Ну, а учителка чего рассказывала?» – «Ну, чего, чего… про Африку…» – «А чего про Африку?..» – «Ну, как там негры живут…» – «Ну и чего?..» – «А у них снега не бывает. Они голые ходят…» – «Вот мать их… – поражался Афоня, – а едят чего?» – «Антилоп». – «А кто это?» И тогда Ванванч рассказывал ему об антилопах, поглядывая в благодарные, пронзительные Афонькины глаза, и еще в тетрадке рисовал – и антилопу, и копье, и негра с перьями на голове… Через несколько дней Афонька принес копье, которое сам соорудил по рисунку Ванванча, обточил его, прошкурил, приспособил к нему наконечник и стоял у школьных дверей, потряхивая в руке африканским оружием».

Почему он так привязался к сыну парторга – остается лишь гадать: может, тут была своего рода корысть, а может, просто Булат увлекательней других пересказывал уроки, которых Афонька в силу социального происхождения оказался лишен. Как бы то ни было, идиллическая дружба советского принца с советским нищим долго не продлилась. Окуджава исподволь готовит читателя к неизбежному катаклизму: вот Ванванч подглядывает за отцом, любовно чистящим маленький дамский браунинг. Вот отец поясняет ему, что пока револьвер стоит на предохранителе – можно сколько угодно нажимать на курок. Вот он берет с сына честное слово никогда не прикасаться к браунингу без разрешения – и всякому читателю, особенно знакомому со старомодным романтическим каноном прозы Окуджавы, ясно, что запрет будет роковым образом нарушен. И действительно – перед походом в тайгу с Афонькой и его приятелями Ванванч, желая поразить их воображение («Сейчас такое покажу, что вы все ахнете!»), тайком вытащил браунинг из замшевого чехла и продемонстрировал спутникам. В тайге они принимаются целиться в птиц, ветки, друг в друга (браунинг стоит на предохранителе), а потом Афонька, поддерживая игру в войну, кричит Ванванчу: «Стреляй, гад!» – и тот стреляет, и раздается оглушительный выстрел. Как это вышло – в «Упраздненном театре» не объясняется. Афонька медленно идет на Ванванча, по его серой рубахе расползается темное пятно, он тихо стонет, и насмерть перепуганный Ванванч, отшвырнув браунинг, с воем бросается бежать к дому, «из этого зловещего сна». Дальше он бросается на кровать и впадает в беспамятство, засунув голову под подушку. А когда приходит в себя – у постели сидит отец и шепчет: «Я же тебя просил»…

История эта могла стоить жизни Дергачу и, возможно, карьеры – Шалве Окуджаве. Во всяком случае, если бы Афонька погиб, психика Булата могла надломиться непоправимо. Почти сразу после выстрела, не дожидаясь каникул, родители отсылают его в Грузию – пусть придет в себя (возможно, они попросту хотели его спрятать, чтобы не привлекать к этой истории лишнего внимания: Окуджава упоминает, что атмосфера в доме была в это время уже тревожной, часто заводили разговоры о врагах, переглядывались за его спиной.). Булат с матерью и младшим братом отправляются в Тифлис. Мать остается в Тифлисе (сыну говорят, что у нее там партийные дела), а Булат вместе с неузнаваемо выросшей Луизой отправляется отдыхать в Цагвери, в горах, среди сосен. Здесь его и настигает счастливая весть – Афонька жив, обошлось: «Однако душа была больна, а Урал представлялся издалека вместилищем горя, особенно

отсюда, из Цагвери, из этих разноцветных гор. Он все время ждал, что тетя Сильвия скажет ему что-нибудь резкое или Люлюшка нашепчет утешения, как бывало когда-то… Но они молчали. Он долго не знал, жив ли Афонька, но, просыпаясь и засыпая, видел только одно, как Дергач шел на него, как тускнели его синие глаза, как он стонал, как черная кровь расползалась по штанам, как самый смелый из ребят задрал ему рубашку и все увидели на груди Афоньки маленькую аккуратную красную дырочку… Этот кошмар никогда бы и не кончился, как вдруг в одно благословенное утро тетя Сильвия сказала ему, что теперь, наконец, все в порядке: "Этот мальчик здоров и выписался из больницы! Хорошо, что все так закончилось!.. Бедный Шалико… " И он только теперь узнал, что его папа целый месяц все ночи дежурил в больнице у постели раненого Афоньки Дергача. „Пуля, оказывается, прошла навылет, – сказала тетя Сильвия, – и, к счастью, ничего важного не задела…“»

На прямой вопрос автора этих строк, случалось ли Окуджаве во время войны стрелять в людей, видеть убитых им немцев, – он ответил: никогда. «К счастью, я был минометчиком. Мины взрывались далеко. Иначе бы мне, наверное, во сне являлись эти люди.» О случае с Афонькой Дергачом он не упомянул и тогда. Закончилась эта история все равно грустно: Афонька не простил парторгова сынка. «И неизвестно, где искать Афоньку Дергача. Он прочитает ему свое стихотворение, и Афонька скажет, тараща синие глаза: „Вот здорово, мать твою!.. Ух ты!..“ Федор Крутов говорит: "Афонька твой жив-здоров и на стройке ударник, во как! Будь спокоен… " А Афонька скажет: "Ну, ты меня совсем было убил… Кровь те-кет… эх, думаю… " А Ванванч скажет: "Афонька, ты мой самый любимый друг!.. Ты просто замечательный герой…»

Так незаметно он очутился возле Дворца культуры. В этот момент широкие двери его со скрипом распахнулись, и повалила серая шумная толпа. Ванванч понял, что кончилось кино или собрание. И когда эта толпа рассеялась, он увидел Афоньку… Афонька медленно спускался с крыльца, и был он все в той же знакомой серой рубахе навыпуск, как тогда, перед смертью. "Вот!.. – мелькнуло в голове Ванванча. – Вот он… Афоня!.. " – "Афонька!.. " – крикнул он и, расставив руки, побежал навстречу другу. Побежал, побежал и уже изготовился обхватить его, и выкрикивать нелепые, подогретые любовью слова, и прижаться к тому месту, где чернела недавно зловещая дырочка… "Ух ты, мать твою… " И они сошлись, и тяжелый костлявый кулак Афоньки врезался в лицо Ванванча… Ванванч упал и замер. Так он пролежал с полминуты.

Поднялся, дотронулся до носа. Нос был чужой. Рука была в крови. Вдалеке виднелась сутулая спина медленно уходящего Афанасия Дергачева».

Разумеется, Афонька Дергач в своем праве. Ванванч его чуть не убил, и пусть без всякого злого умысла – умысел-то был, и тоже не лучший: погордиться отцовским браунингом. Врезать за такое один раз – еще и чересчур снисходительно; но как-то мы вместе с автором не на стороне Афоньки – может, потому, что, в отличие от него, знаем о благом намерении Ванванча «выкрикивать нелепые, подогретые любовью слова». Бежать с объятиями и наткнуться на кулак – мало радости. Однако значим еще и контекст, в который эта история помещена в «Упраздненном театре»: речь о Нюре, той самой кулацкой дочери, которой столько помогал Шалва Окуджава в первые свои дни на стройке. Нюра очень изменилась, «стала такой передовой… просто невероятно». Она первой заявила на Моисея Тамаркина, обвинив его в саботаже и в «грешках по быту». Когда на Вагонстрой приехала московская комиссия, Нюра сама явилась разоблачать легендарного строителя – и этим довела его до самоубийства (в романе он не бросается на трансформатор, а стреляется, и гибель его отнесена к августу 1935 года, хотя Тамаркин покончил с собой в начале 1937-го, вскоре после ареста Марьясина). А после та же ликующая, торжествующая Нюра является к Шалико, чтобы он подписал ей направление на свердловские политкурсы. Далеко пойдет! Он с отвращением, не глядя, подписывает ей направление и отпускает в Свердловск, чтобы не увидеть ее больше никогда.

Разумеется, история с «той самой Нюрой» явно выдумана ради типизации, и вовсе не та самая кулацкая дочь, которой так горячо помогал Шалико, донесла в конце концов на одинокого и затравленного Тамаркина, вчера героя труда, сегодня – главного подозреваемого в срыве партийных планов. Таких совпадений не бывает, а если и бывают, то одиннадцатилетнему Булату неоткуда было о них узнать. Важен тип, сюжетный механизм: тот самый народ, ради которого фанатичный революционер Шалва Окуджава затевал свою революцию, тот народ, который его единомышленники привезли в Сибирь в вагонах для скота, народ, участь которого он тщетно пытался облегчить, – использует первую возможность, чтобы сдать его и ему подобных. «Тут, знаешь, и меня пытались, что я, мол, просмотрел.»

Все запутано в тугой клубок, и Окуджава не снимает вины с родителей. Однако расстановка сил в его романе говорит сама за себя: в центре – родители, добрые, чистые, светлые идеалисты. А вокруг них визжит, плачет, буянит людское море, готовое

поглотить любые благие намерения. Ведь реванш конца тридцатых, как он описан у Окуджавы, – это прежде всего реванш темноты, необразованности, грязи, выдающей себя за простоту, чистоту и неприхотливость. И никакой социальной подоплеки тут нет – есть бешеная, неутолимая зависть.

«Наша очередь!» – так и слышишь главный подспудный мотив этого доносительства. Наша очередь жить в конфискованных хоромах и бренчать на фортепьянах. Произошло нечто, сопоставимое с революцией 1917 года. Верные сталинисты сегодня пытаются выдать это за «русский реванш» – за отмщение русского народа всем, кто его угнетал: латышским стрелкам, еврейским чекистам, грузинским парторгам и прочим. Для Окуджавы эта коллизия принципиальна, он обостряет ее намеренно, поскольку в действительности, как мы знаем из воспоминаний Ильи Марьясина, Тамаркин покончил с собой не потому, что на него донесла кулацкая дочь, а потому, что от него требовали показаний на парторга и начальника строительства и он отлично видел, куда все идет. Не было там никакого кулацкого доноса, и вообще собирательность образа «Нюрки-малярши» очевидна. Что там было на самом деле? Если отождествлять русскость с пещерностью, как делают иные националисты (и откровенные нацисты, для которых чем зверинее, тем национальнее), – тогда произошел воистину русский реванш, но позвольте нам все-таки несколько лучше думать о своем народе. И тогда приходится признать, что реванш воистину имел место – но это была месть самых грубых и низменных инстинктов, весьма похожая на то, что пережила Россия в октябре семнадцатого.

Ведь не сказать, чтобы царский режим не заслуживал возмездия. Чтобы у царя не было грехов, а у российской политической системы – убийственных врожденных пороков. Но то, что восторжествовало в результате, было в девяноста случаях из ста бунтом простоты против сложности, нищеты против богатства, дикости против знания; бунт был стихийным, пещерным, и Горький, его непосредственный очевидец, не зря стремительно разочаровался в той самой революции, Буревестником которой считался. Именно из «Несвоевременных мыслей» и статьи «О русском крестьянстве» мы знаем, что такое народный бунт в крестьянской стране и кто оказывается его первой жертвой. Просто апологеты тогдашней пещерности предпочитали называть это справедливым гневом народа против социального угнетения, а нынешние державники счастливы видеть в репрессиях 1937 года национальное возмездие. Хотя возложение ответственности за раскулачивание, голод и цензуру исключительно на инородцев – бред, возможный только в стране,

чья история переписывается чуть не ежегодно.

И в 1917-м, и в 1937 году бал правил пещерный инстинкт. Родители Окуджавы – скажем правду – ничем перед русским народом не провинились. Их ошибка заключалась в том, что во время триумфального шествия русской революции по Кавказу они не сумели отличить стихийный бунт дикости от победы коммунистических идеалов. Но людей, которые сумели провести эту границу, в русской истории было не больше сотни, и почти все они уехали на «философском пароходе». Идеалы общественного переустройства – более того, сама его идея, – в очередной раз оказались скомпрометированы грязью, кровью и дикостью. Окуджава обладал обостренным чутьем на эту дикость. И когда в 1937 году вождей и рядовых революции семнадцатого начали смещать с постов, сажать и расстреливать, он не мог не увидеть в этом триумфа той же пещерности. Хотя бы потому, что родителей своих знал и видел их аскезу, их молитвенное преклонение перед культурой и яростное желание преобразовать мир в соответствии с пресловутой вековой мечтой человечества.

3

И еще одна особенность лирического героя Окуджавы, явленная в «Упраздненном театре». Тут уж придется сказать о вещах горьких, но от того не менее важных. Герой Окуджавы мало склонен к рефлексии и еще менее – к осознанию своей вины, которую он часто декларирует, но редко и чрезвычайно болезненно переживает.

Именно поэтому маленький Ванванч так искренне изумлен, когда его объятия и «подогретые любовью» выкрики наталкиваются на жилистый кулак Афоньки: ему кажется, что грех его искуплен, и он недоумевает, когда Афонька не хочет больше иметь с ним дела. Это событие для него в одном ряду с доносом Нюры-маляpши на Тамаркина.

Так же будет недоумевать Варвара Волкова в «Свидании с Бонапартом», когда ее крепостные подожгут имение. За что? Ведь она никогда не бывала с ними жестока. Ей в голову не может прийти, что у них другие представления о справедливости. Их логика непонятна ей в принципе – и потому она будет так же недоумевать, когда после бунта они столь же внезапно успокоятся и сами повяжут зачинщиков.

Другой мир, чужие люди, непонятные страсти.

Нет, в отдельных поэтических декларациях, в разговорах с интервьюерами Окуджава кается часто и во многом; но в

заветных сочинениях – стихах и лучшей прозе – протагонист никогда ни в чем не виноват, это перед ним виноваты многие, в том числе сама любовь. «Протяну я любови ладони пустые, покаянный услышу я голос ее»… Ни Лавиния, ни Мятлев ни в чем не раскаиваются, хотя преступили все законы; ни Варвара, ни Волков не ведают сомнения в себе, а уж Пестель из «Глотка свободы» – вообще эталон неколебимой твердости, оттого так и робеет бедный Авросимов, видя этакую твердыню… В литературе Окуджава – представитель дореалистических, а во многом и антиреалистических традиций: ни сентиментализм, ни романтизм не предполагают развенчания протагониста. Его героев предают, не понимают, заводят не туда – во всем этом они винят главным образом судьбу. Отсюда и частотность этого слова в лирике Окуджавы: всё – судьба. Она играет человеком, который играет на трубе; вертит персонажами, как хочет, и всё – ее вина. Судьба и природа. Личность – игралище страстей, она верна своему долгу, вот и все. А долга не выбирают.

Вот почему главный герой его лирики – солдат. Незадолго до смерти Окуджава опубликовал стихотворение:

Что было, то было. Минувшее не оживает,
ничто ничего никуда никого не зовет…
И немец, застреленный Ленькой, в раю проживает,
и Ленька, застреленный немцем, в соседях живет.

Оно вышло в первом номере «Знамени» за 1997 год, а в марте я брал у него последнее интервью и в некотором ужасе спросил: это что же, Ленька Королев?

– Наверное, да. И что тут странного?

– И вы допускаете, что они могут быть с немцем… в одном раю?

– Допускаю. Я для него был таким же немцем, его послали на войну, ему приказали стрелять, он стрелял, я его убил… Я никогда не ненавидел немцев. Фашизм – всегда. Немцев – нет. Они же солдаты…

– «Как славно быть ни в чем не виноватым, совсем простым солдатом, солдатом»…

– Это песенка добровольного конформиста, который сам выбрал такую позицию, – ответил он. – А солдата никто не спрашивал, послали воевать, и все.

Эта позиция изумила меня тогда, но она была в его духе. Долг не спрашивает. Обратите внимание на внутреннюю рифму: «А если что не так – не наше дело». И – «почему, не наше дело. Для чего – не нам судить». Долг – ситуация, когда решают за тебя.

Отсюда постоянная военная семантика его разговора о своих и чужих: «Выходит мое поколение в свой самый последний поход». «Отшумели песни нашего полка». «Вот и все из полка моего». А выбор за нас сделала природа, от рождения приписав каждого к тому или другому полку.

Наши предпочтения, мысли и поступки – не есть результат личного выбора. Это решено за нас и до нас, а потому покаяние и саморугание полезны лишь в терапевтических целях. «Я не прощенья прошу у людей». Это сущностная особенность мира Окуджавы, нагляднее всего явленная в поздних текстах – в том числе в «Упраздненном театре», – но подспудно ощущавшаяся всегда. Человек может воображать себя кем угодно, но в реальности от него ничего не зависит. Вот почему Окуджаве с самого начала так близка историософия Толстого и – в старости – Алданова, обожествлявшего случай, не верившего ни в какие закономерности. Все происходящее – чистый произвол неподвластных нам сил. Это позиция двойственная, и не поймешь, чего в ней больше – смирения или гордыни. Смирения – потому что от нас ничего не зависит; но и гордыни – потому что если мы верны долгу, нас не в чем упрекнуть.

Окуджава вошел в историю русской литературы как защитник и оправдатель человека, как его великий адвокат. Но адвокатура эта – не от гордого восхищения человеческой природой, а от сознания ее полного бессилия перед мироустройством. Все, что мы можем, – следовать предназначению, как его понимаем. А потому нет добра и зла – есть последовательность и непоследовательность. Вот почему главный сюжет Окуджавы – война, которая не кончается, а главная робкая человеческая надежда – как-нибудь из этой войны выпасть:

Дома лучше (что скрывать?),
чем на площади холодной:
здесь хоть стулья да кровать —
там всего лишь флаг бесплодный.
Здесь, хоть беден, хоть богат,
остаюсь самим собою.
Здесь я – барин, там – солдат,
и разлука за спиною.

Он датировал эти стихи 1959 годом, но, кажется, лукавил: судя по аскетической, прохладно-иронической манере, они написаны лет на двадцать, а то и тридцать позже, да и по смыслу подозрительно совпадают с предсмертным «Но если умирать, то лучше дома». Однако могло такое вырваться и в молодости, в

горькую минуту; штука, однако, в том, что барин и солдат – одно и то же лицо, и вся разница между ними в том, что один укрылся за четырьмя стенами от «площади холодной», а другому это не удалось. В сущности, единственный сюжет Окуджавы – превращение барина в солдата («Путешествие дилетантов») или солдата в барина (трансформация Леньки Королева в арбатского короля). Но трансформация эта – чисто внешняя: императив – верность флагу или верность себе – остается одинаково неумолимым. Есть флаги, от которых не сбежишь никуда.

4

По возвращении из Цагвери Булат узнает, что его отца переводят секретарем горкома партии в Нижний Тагил. Решение об этом было принято еще в апреле, Шалва Окуджава переехал в город летом, но семью отвозит на прежнее место, на Вагонку. Жена с тещей и сыновьями присоединяется к нему только в октябре. До октября Ашхен продолжала работать начальницей отдела кадров завода.

В Нижнем Тагиле поселились на улице Восьмого Марта, 49, в одноэтажном кирпичном доме купца Малинина. Здесь у Булата появилась собственная комната. В ней он начал писать роман, о котором часто потом рассказывал – и на творческих встречах, и в «Упраздненном театре». Это роман о китайском добровольце Ю-Шине и влюбленной в него красавице Дин-Лин. Сначала Булат поступил в старую школу № 5 (на улице Карла Маркса, там теперь музыкальное училище), окончил там четвертый класс, а в пятом с большинством соучеников перевелся в новую, только что выстроенную школу № 32.

Относительно жизни Булата в Нижнем Тагиле и его школьных приключений мы располагаем свидетельством, которое опубликовал в 2003 году Иосиф Бак, его одноклассник по нижнетагильской школе № 32. Отец Бака был переведен из Ленинграда на строительство Нижнетагильского металлургического завода, и, по свидетельству мемуариста, это рассматривалось как ссылка. Очерк «Детство Булата» рисует неожиданного Окуджаву: мы привыкли к его позднему облику, сдержанности, замкнутости и пр., но двенадцатилетний Булат выглядит бретером, заводилой, любимцем девочек, а ни в коей мере не тихоней-книжником. Такое поведение куда больше соответствует аристократическому, лицейскому, гусарскому канону. Вдобавок мы узнаем, что Булат был явным лидером в классе – положение, которого он впоследствии всегда сторонился,

предпочитая вести себя в любых компаниях как можно тише и незаметнее, молчать в застольях, вовремя останавливать кутежи… Только этот очерк позволяет представить весь масштаб перелома, совершившегося в его душе после того, как он из маленького лорда в одночасье превратился в изгоя.

«Булат был очень красивым мальчиком. Большие карие глаза, обрамленные ровными, словно подбритыми бровями, густые, кудрявые волосы, маленький правильный нос на бледно-матовом лице. Все девочки класса сразу влюбились в него, но он предпочел очень славненькую татарочку – Сару Мизитову. Они стали дружить и встречаться».

Про Сару Мизитову есть в «Упраздненном театре» – подчеркивается, что расположение было взаимным. На Булата особое впечатление произвели «ее розовые щечки и раскосые татарские глаза». Сначала они просто переглядывались с Сарой (она сидела за первой партой, робко оглядывалась и пунцовела, встречая взгляд новичка); потом они стали вместе гулять, потом на уроке истории учительница рассказывала о монголо-татарском иге, и к обаянию Сары добавился еще и этот загадочный флер: хоть она и не древняя татарка, и вовсе не монголка, а что-то гордо-завоевательское Булату в ней померещилось, и внимание к такому типу женщин – воительниц, кочевниц – в высшей степени характерно: ему и потом будут нравиться сильные, самостоятельные, с ореолом непростой судьбы. Скоро Булат пригласит ее домой, но она не отважится прийти в дом первого секретаря, только робко постучит в окно – и он немедленно выбежит к ней, чтобы вместе отправиться гулять; Сара сама возьмет его за руку, чем покорит окончательно.

«Учился Булат хорошо, но не был отличником. Обладая хорошей памятью, он все схватывал на уроках, а вместо выполнения домашних заданий много читал. Мы были неуклюжими мальчишками. Булат же казался несколько старше нас, но и в нем было много детского. Он сразу стал, что называется, лидером в классе, сгруппировал вокруг себя 8—10 мальчишек и верховодил ими. С ним было интересно. Он постоянно что-то придумывал и заражал этим всю компанию. К примеру, в те времена в цирке очень популярной была французская борьба, которой отдавалось целое отделение. Борцы Иван Поддубный, Ян Цыган, Бенно Шааф были нашими кумирами, и мы старались не пропустить ни одного матча с их участием. (В „Упраздненном театре“ упоминаются и другие борцы: „негр Франк Гуд из Америки; толстый, низкорослый и злой Циклоп из Греции; Василий Ярков – непобедимый самородок с волжских берегов; Михаил Боров – ученик самого Ивана

Поддубного“. – *Д. Б.)* Конечно же всем нам хотелось быть похожими на этих сильных богатырей, и Булат организовал у себя дома наши детские матчи французской борьбы.

Естественно, семья первого секретаря горкома ВКП(б) жила в центре города в одноэтажном кирпичном особняке, который в нынешнее время назвали бы коттеджем. Дом был очень просторным. У Булата была отдельная большая комната, но в ней нам места не хватало, поэтому мы облюбовали просторный коридор-прихожую. Пол, покрытый коричневым линолеумом, был очень удобен для наших соревнований.

Булат был среднего роста, худощавый и не очень сильный. Некоторые мальчишки запросто клали его на обе лопатки. Это не понравилось нашему лидеру, и он стал арбитром. Судил он очень увлеченно, подражая цирковому «коллеге». Он бегал вокруг борцов, становился на колени, нагибался до пола, чтобы зафиксировать момент, когда обе лопатки коснутся «ковра», и объявить победителя.

Но постепенно нам стала надоедать эта однообразная игра, и борцов стало приходить все меньше. Булат это почувствовал и однажды предложил организовать шумовой оркестр. Для начала, чтобы заинтересовать нас, он взял обыкновенный карандаш, приставил его к зубам и, стукая по нему пальцами, стал издавать звуки, подобные ксилофону и даже изображавшие какую-то мелодию. Потом, отставив карандаш, губами стал подражать звукам гавайской гитары. Это у него получалось очень ловко и похоже.

Уже на следующий день все мальчишки класса на каждой перемене стучали карандашом по зубам, пытаясь подражать ксилофону. Сразу не у всех это получалось, нужен был определенный навык. А еще через день уже почти вся школа стучала по зубам, приведя в смятение школьного врача. Он бегал по классам и предупреждал:

– Вы испортите эмаль, останетесь без зубов! Это какая-то жуткая эпидемия, которую не найдете ни в одном медицинском справочнике, – ворчал он.

Освоив звуки ксилофона, ребята принялись подражать гавайской гитаре. А некоторые пошли еще дальше: научились имитировать трубу с сурдиной, тромбон и даже саксофон. Кто-то из ребят вспомнил, что можно извлекать неплохие звуки при помощи расчески и папиросной бумаги. Уже через три-четыре дня недостатка в инструментах для шумового оркестра не было, и мы начали музицировать и даже успешно выступили на одном из школьных вечеров».

Ну, тут все еще в рамках приличия, отголоски этих игр можно

найти в «Упраздненном театре», а о детской мечте иметь свой оркестр и выступать с ним на улицах Окуджава часто рассказывал в интервью. Но вот о чем не рассказывал:

«На уроках Булат тоже проявлял свою неуемную фантазию. Однажды он вдруг предложил:

– Ребята, давайте на уроках будет тихонько гудеть! Сидим спокойно, руки на партах, смотрим во все глаза на учителей, рот закрыт и через нос гудим.

– А если вызовут к доске? – спросил кто-то.

– Подумаешь, отвечай и снова гуди, – не унимался Булат.

На следующий день мы приступили к делу. Первый урок – ботаника. Учительница – молодая и красивая, не очень владела дисциплиной. На ее уроках всегда был легкий шумок. Но сегодня все сидят, сложив руки на партах, никто не произносит ни слова, только в классе раздается тихий монотонный гул.

Учительница входит в класс, садится за стол, открывает журнал, но вдруг резко встает, подходит к окну, прислушивается и обращается к нам.

– Вам не кажется, что-то гудит? – Она внимательно смотрит в окно. – Это не провода гудят?

Мы чуть не умираем от восторга. Ужасно хочется расхохотаться. Но нельзя, провалим такое интересное дело! Обеспокоенная и озадаченная учительница как-то растерянно проводит и, наконец, заканчивает урок. Может, она и догадалась, но к нам никаких претензий. Мы весь урок внимательно смотрели ей в глаза.

Звонок, и начинается веселая перемена. Наконец-то мы дали волю своим восторгам. Булат чуть не лопается от гордости: его выдумка воплотилась очень удачно <…>

Третий урок – математика. Учительница очень строгая. Все ее побаивались и с опасением ждали ее прихода. Вот она вошла в класс, встала к столу и прислушалась. Видно, в учительской ее предупредили о нашей проделке.

– Так, – грозно произнесла учительница, – продолжаете хулиганить. Будете писать контрольную работу!

– Вы же не предупреждали, – неуверенно возразил Булат и снова едва слышно загудел.

– А вы предупреждали, что урок мне придется проводить под аккомпанемент вашего нудного гудения? И учтите, оценки буду ставить очень строго. (Возможно, именно так и появился роковой «неуд», с которого Булат вел отсчет своих бед зимой 1936/37 года. – *Д. Б.)*

<…> В течение нескольких дней мы вспоминали подробности этого веселого дня и поглядывали на Булата.

Интересно, что еще придумает этот неутомимый фантазер? Долго ждать не пришлось. Скоро Булат пришел в класс возбужденный.

– Значит, так, – начал он изложение своей новой затеи, – между партами и классной доской расстояние метра два-три. Давайте в течение урока будет медленно подъезжать на партах к учителю, постепенно прижимая его к доске.

Этот план мы решили воплотить на уроке английского языка. Мы не любили англичанку. Предмет скучный, и уроки она вела неинтересно.

Прозвенел звонок. Когда учительница вошла в класс, подошла к доске и стала записывать новые слова, парты постепенно поползли к ней. Интересно, что в этом движении принимали участие и девочки, которые всегда отличались лучшей дисциплиной, чем мальчишки. К концу урока площадь деятельности учителя сократилась почти до метра. Ничего не понимая, она смотрела на парты и к нашему великому удовлетворению спрашивала: «Что это у вас так тесно стало в классе?» Мы ликовали и готовились повторить эксперимент на других уроках.

Через несколько дней Булат предложил организовать Союз юных писателей. Он сам изготовил удостоверения из твердой бумаги и ставил на них свою подпись. Для того чтобы вступить в Союз, надо было написать рассказ. Его обсуждали на «полном серьезе» и только после этого «юного писателя» принимали в СЮП. Такую аббревиатуру придумал Булат».

Сам Булат ежедневно пишет по страничке своего романа «Доброволец Ю-Шин»; списанная с Сары Мизитовой кроткая Дин-Лин ждет добровольца дома, пока он ожесточенно сражается за счастье трудового народа. По социальному происхождению Ю-Шин – рабочий, его отец – знаменитый китайский сталевар, но осенью тридцать шестого происходит прямое знакомство Булата с бытом сталеваров, и отец Ю-Шина переквалифицируется в токари. В романе рассказывается, как один из свиты Ванванча, Санька Карасев, зазвал его домой посмотреть на удивительную новую рогатку, и обед в семье Карасевых производит на юного писателя неизгладимое впечатление: «Они подошли к старой черной избе, поднялись по скрипучим гнилым ступенькам, распахнули такую же дверь, и Ванванч замер на пороге. Сизый туман клубился по темной комнате. В нем плавали, колыхаясь, большая русская печь и деревянный стол, и за столом – человеческие фигуры. Из большого чугунного горшка, стоящего на столе, вырывался пар.

Звякали ложки о миски. Было обеденное время. Было душно. Саня ловко уселся за стол и потянул к себе тарелку со щами. За

столом сидели двое: бородатый старик и мужчина в спецовке. На Ванванча почти не обратили внимания. Только женщина у печки хмуро сказала Сане: «Чего сам-то уселся, а товарища бросил!..» Саня тотчас оборотился к Ванванчу: «Ну, давай садись же, чего стоишь-то?..» – «Нет, спасибо, – сказал Ванванч, – мне идти надо». – "Надо, так иди… " – сказал мужчина в спецовке и принялся за щи. Ванванч собирался уже выйти, как Саня сказал ему, подмигивая: «А дед наш тюрю любит!..» – «А как же, – усмехнулся дед, – хорошее дело». И изумленный Ванванч увидел, как дед накрошил в миску хлеба, затем лука, посолил и залил все это водкой из бутылки, и спиртной запах тотчас потек по комнате. Затем он крякнул и принялся есть это ложкой. Мужчина сказал: «Эх бы мне такую тюрю!..» – «А чего ж? – спросил дед. – Кто не велит?» – «Мне в смену идти, – сказал мужчина, – у нас это строго».

Вдруг туман рассеялся. Ванванч увидел черные бревенчатые стены, маленькие тусклые окна. Женщина скользила от стола к печке. Ванванч подумал, что у него дома все совсем не так: и чисто, и светло, и «ЭЧС-2», и книги… Он положил рогатку на крышку бачка и сказал: «До свидания». – «Ну как рогаточка?» – спросил Саня. «Хорошая», – сказал Ванванч, выходя. За спиной крякал дед, звенели ложки. Запах щей и водки потянулся следом и долго не отставал. Он рассказал маме об увиденном. Она поморщилась и сказала: «Ну, что ты, это была не водка… Наверное, постное масло…»»

Вообще, к чести зрелого Окуджавы, он не стесняется изображать одну из главных черт своего протагониста Ванванча – брезгливость. Более того – для автора «Упраздненного театра», мучительно переживающего огрубление и опошление заветных мечтаний, очередное нашествие быдла и новый триумф простоты, эти воспоминания были особенно актуальны: ненависть к грязи, тупости, грубости. Не к бедности, о нет – бедности он навидался, и ни в рассказе о тифлисском послевоенном быте, ни в повести об учительском опыте в Калуге мы не найдем и тени этого брезгливого удивления – почему надо непременно обставить свою жизнь по-скотски?! Врожденная тяга к чистоте, кавказская любовь к ритуалу застолья, к умению обставить обычаями, деталями, милыми привычками и прочими обаятельными мелочами самые простые вещи – все это отличает Окуджаву с малых лет, и он нимало не стыдится ненависти к любой бесцеремонности и нечистоте. В «Упраздненном театре» есть прекрасная деталь (роман вообще недооценен – в отличие от прежних прозаических сочинений Окуджавы, он лаконичен, безупречно выстроен, свободен от длиннот): шофер отца, бывший матрос Анатолий

Отрощенко, в чьем облике сразу подчеркнуты влажные, мясистые губы, зашел к Булату, когда он смешивал себе гоголь-моголь, и захотел попробовать лакомство. «Толстые влажные губы шофера раскрылись, втянули в себя золотую снедь, высосали ее всю, большой язык вылизал остатки, и эту облизанную ложку оторопевший Ванванч опустил в чашку, зажмурился… „Ну, давай теперь ты, – сказал Отрощенко, – ух, хороша гогель-могель!“ – „Я потом“, – сказал Ванванч, отставляя чашку. Бабуся ахнула, когда час спустя увидела нетронутое лакомство. Ванванч соврал, что ему расхотелось… И ведь помнилось, долго помнилось, до сих пор помнятся эти жирные, толстые, слюнявые губы, этот красный язык, вылизывающий ложку!»

Что это – барство? Да нет же, о Господи. Это все та же брезгливость, непонимание, как это можно вылизать ложку и бросить ее в чужую еду. В этой врожденной черте, ничего общего не имеющей со снобизмом, самомнением и кичливостью (хотя их вечно смешивают) – залог многих будущих трагедий, которые предстоят Окуджаве; но в нем же – непременное условие всех его побед.

Тем, кто помнит повесть «Будь здоров, школяр!», уже знакомы эти толстые выпяченные губы и выпученные глаза:

«Ложек много. Выбирай любую. После еды ее нужно старательно вылизать и сунуть в карман поглубже. А немец тоже ее вылизывал. У него, наверное, были толстые мокрые губы. И когда он вылизывал свою ложку, глаза выпучивал…

– Они мытые, – говорит Сашка.

… А потом совал за голенище. А там портянки пропревшие. И снова он ее в кашу погружал, и снова вылизывал… На одной ложке – засохший комочек пищи.

– Ну, что ж ты? – говорит Коля.

Я возвращаю ложки Золотареву. Я не могу ими есть. Я не знаю почему…»

Губы – вообще самая упоминаемая у Окуджавы деталь внешнего облика персонажей: всем читателям «Глотка свободы» памятны твердые губы Пестеля. Читателям автобиографических рассказов, из которых он намеревался собрать вторую книгу «Упраздненного театра», – твердые гордые губы его молодой жены Ольги. Варвара из «Свидания с Бонапартом» не может забыть жестких, холодных губ Волкова. Рот – символ любви и речи – упоминается у Окуджавы столь же часто, как босые ноги – у Сологуба, как плечи – у Блока. И самый устойчивый лейтмотив – толстые мокрые губы, облизывающие ложку; бездна, глотающая человека. Заметим здесь и еще один императив – дворянскую, аристократическую неспособность брать чужое, пусть даже

действительно необходимое: легко ли без ложки?

Любимый афоризм Ахматовой: «Без необходимого могу, без лишнего никогда».

«Булат никогда не хвастался, что он сын первого секретаря горкома, по тогдашним временам – главы города, – вспоминал в 2005 году одноклассник Булата Михаил Меринов в разговорах с М. Гизатулиным, А. Крыловым и И. Панфиловой. – Он вообще ничем не хвастался. И не был он похож на сына начальника. Одет был, правда, с иголочки, по тем временам хорошо, тепло, но – не крикливо. <… > Семья Окуджавы была очень скромной. Однажды мы побывали в этом доме, и вот что осталось у меня в памяти на всю жизнь. Первый раз в жизни я был приглашен на елку. Ведь до этого у нас елки не устраивали: они были запрещены как атрибут религиозного праздника – Рождества. И вдруг – разрешили. И в доме Булата поставили прекрасную елку и пригласили, как мне кажется, чуть ли не весь класс. Чтобы какие-то особые угощения или подарки какие-то – не было этого. Но мы хорошо, дружно поиграли. Особенно запомнилось: там была очень красивая мама – армянка, по-моему. Красивая черноволосая женщина с красивыми глазами, прямая, статная, она резко отличалась от местных женщин. Может быть, это впечатление у меня в какой-то степени было связано со Сталиным: кавказцы, горцы – они все нам казались красивыми. Мама Булата не только была очень красивой, она – какая молодец! – очень спокойно разговаривала с нами. Все время она была словно в стороне, но чувствовалось ее присутствие. Моментально и ненавязчиво все организовала – танцы, песни, стихи, что-то еще… Скажем, мне она сразу предложила: „Вот Миша нам прочитает что-нибудь… Пушкина?“ Может быть, она уже заранее что-то выяснила о нас? Она, помню, сказала: „Как ты хорошо читаешь, молодец“. А я говорю: „А я еще хочу басню прочитать“. Она отвечает: „Знаешь, Миша, другим тоже хочется почитать или потанцевать, потом мы еще тебя послушаем“. Но вот за всем этим я, возможно, прозевал главное. Уже после войны кто-то из одноклассников меня спросил:

– Ты помнишь, на елке у Булата Окуджавы он нам наган показывал?

Я говорю:

– Не видел, не знаю.

Потом, правда, другой парень, не из нашего класса, меня разубеждал: тот, дескать, наврал. Он все время ворует, вечно по тюрьмам – этот, мол, наговорит.

(Крайне сомнительно, чтобы после инцидента с Дергачом, да еще в присутствии отца, который, видимо, тоже был дома, – Булат

показывал одноклассникам наган. Вероятнее всего, эта сплетня пошла от Дергача или его товарищей – инцидент, стало быть, широко обсуждался в Вагонке, пережил войну и докатился до Нижнего Тагила. – *Д. Б.)*

Булат был умница, честный, простой и в то же время себе на уме. В нем была хитринка, любил как-то немножко подковырнуть… Однажды вот что он мне подстроил. Видимо, они с Юркой обратили внимание на то, что некоторым девчонкам в классе я нравлюсь. Я это чувствовал, но относился к этому еще по-детски, хотя – уже интересно было. А в нашем классе училась девочка по фамилии Курносова, забыл ее имя. Получаю от ее имени записку: «Миша, я хочу с тобой встречаться, ты мне нравишься». Что? Почему? Да не может быть! Юрка (Юрий Самойлов, ближайший друг Булата и сосед по парте. – *Д. Б.)* спрашивает:

– Ну что, ответ писать будешь?

– Да что писать, мне это не надо.

А я к тому же эту Надю видел несколько раз вне школы на улице – она с Вовкой Нежиным гуляла. А враждовать с Вовкой Нежиным – нет уж, не дай Бог с ним связываться, мы-то в школе знали, что он непростой парень, с серьезными ворами связан.

Я Юрке и говорю:

– Да ты что?! Она же с Вовкой Нежиным встречается!

Он такие глаза сделал удивленные:

– Как? Правда?

Инициатива в этой их «шуточке» принадлежала Булату – это уж потом мне Юрка рассказывал, во время войны.

Чем интересовался Булат? Ну, скорее всего, литературой. Вот фантастику – я знаю, что он любил. По разговору его чувствовалось, что Жюля Верна он читал. <…> Еще мне запомнилось, как мы с Булатом, как и все в то время, ловили шпионов. В нас тогда сильно это вбили: все вокруг – шпионы, все – враги народа. Если кто-то в шляпе, да еще в очках, а может, еще и с тросточкой! – о-о-о. это уже был шпион! Вообще интеллигент – это было что-то такое, на что следовало смотреть брезгливо. Везде мы искали фашистские знаки. Тогда на обложках тетрадей были рисунки на какую-нибудь историческую или литературную тему – что-нибудь из пушкинских сказок, например. Как сейчас вижу – на обложке русский воин, стоит опершись на огромный меч. И вот мы во время большой перемены разбираем этот рисунок, рассматриваем. И Окуджава.»

Здесь мы прервем воспоминания Михаила Меринова, чтобы вернуться к их кульминационному эпизоду несколько позже. Пока все еще безоблачно: встретили 1936 год, летом Булат снова ездил

к тифлисской родне. Там произошла история, о которой он ровно шестьдесят лет спустя написал один из своих «Автобиографических анекдотов», названный «Гений»:

«Это было задолго до войны. Летом. Я жил у тети в Тбилиси. Мне было двенадцать лет. Как почти все в детстве и отрочестве, я пописывал стихи. Каждое стихотворение казалось мне замечательным. Я всякий раз читал вновь написанное дяде и тете. В поэзии они были не слишком сведущи, чтобы не сказать больше. Дядя работал бухгалтером, тетя была просвещенная домохозяйка. Но они очень меня любили и всякий раз, прослушав новое стихотворение, восторженно восклицали: „Гениально!“

Тетя кричала дяде: «Он гений!» Дядя радостно соглашался: «Еще бы, дорогая. Настоящий гений!» И это ведь все в моем присутствии, и у меня кружилась голова.

И вот однажды дядя меня спросил:

– А почему у тебя нет ни одной книги твоих стихов? У Пушкина сколько их было… и у Безыменского… А у тебя ни одной…

Действительно, подумал я, ни одной, но почему? И эта печальная несправедливость так меня возбудила, что я отправился в Союз писателей, на улицу Мачабели.

Стояла чудовищная тягучая жара, в Союзе писателей никого не было, и лишь один самый главный секретарь, на мое счастье, оказался в своем кабинете. Он заехал на минутку за какими-то бумагами, и в этот момент вошел я.

– Здравствуйте, – сказал я.

– О, здравствуйте, здравствуйте, – широко улыбаясь, сказал он. – Вы ко мне?

Я кивнул.

– О, садитесь, пожалуйста, садитесь, я вас слушаю!..

Я не удивился ни его доброжелательной улыбке, ни его восклицаниям и сказал:

– Вы знаете, дело в том, что я пишу стихи…

– О! – прошептал он.

– Мне хочется… я подумал: а почему бы мне не издать сборник стихов? Как у Пушкина или Безыменского…

Он как-то странно посмотрел на меня. Теперь, по прошествии стольких лет, я прекрасно понимаю природу этого взгляда и о чем он подумал, но тогда…

Он стоял не шевелясь, и какая-то странная улыбка кривила его лицо. Потом он слегка помотал головой и воскликнул:

– Книгу?! Вашу?!. О, это замечательно!.. Это было бы прекрасно! – Потом помолчал, улыбка исчезла, и он сказал с грустью: – Но, видите ли, у нас трудности с этим… с бумагой…

это самое… у нас кончилась бумага… ее, ну, просто нет… финита…

– А-а-а, – протянул я, не очень-то понимая, – может быть, я посоветуюсь с дядей?

Он проводил меня до дверей.

Дома за обедом я сказал как бы между прочим:

– А я был в Союзе писателей. Они там все очень обрадовались и сказали, что были бы счастливы издать мою книгу… но у них трудности с бумагой… просто ее нет…

– Бездельники, – сказала тетя.

– А сколько же нужно этой бумаги? – по-деловому спросил дядя.

– Не знаю, – сказал я, – я этого не знаю.

– Ну, – сказал он, – килограмма полтора у меня найдется. Ну, может, два…

Я пожал плечами.

На следующий день я побежал в Союз писателей, но там никого не было. И тот, самый главный, секретарь тоже, на его счастье, отсутствовал».

Окуджава здесь никого не называет по именам, однако они легко реконструируются: тетя – Сильвия, дядя – ее новый муж Николай Иванович Попов, бухгалтер из треста, сменивший Вартана Мунтикова («Вартан тоже был добрый и послушный, но глупый, понимаешь?» – объясняла кузина Люлюшка). А секретарь грузинского Союза писателей, к которому Булат прибежал на прием, – руководитель поэтической секции Симон Чиковани, которому Окуджава двадцать шесть лет спустя посвятит стихотворение «Музыка» – «Вот ноты звонкие органа то порознь вступают, то вдвоем.».

Это, пожалуй, единственное его веселое воспоминание о той поездке в Тифлис. В городе ожидали расправ, осенью взяли Михаила Окуджаву, а вскоре и Николая с Владимиром. Вслед за ними арестовали их сестру Ольгу. Эти известия дошли до Нижнего Тагила в ноябре 1936 года – пришла телеграмма, которой Булат не понял: «Коля и Володя уехали к Мише целую Оля».

5

Первый донос на Шалву Окуджаву поступил к секретарю Нижнетагильского обкома Ивану Кабакову от некоего Клековкина, бывшего секретаря парткома Тагилстроя. Бдительный Клековкин неоднократно встречался с Окуджавой на

совещаниях, а потом отправился в отпуск в Тифлис, где заведующий культпропом обкома партии Абхазии заявил, что хорошо знает Окуджаву и его брата как оппозиционеров, вожаков антипартийных группировок. Уральский исследователь С. Д. Алексеев упоминает этот факт в книге «37-ой на Урале». Кабаков отлично знал и ценил Окуджаву, но вынужден был «по сигналу» назначить проверку. Он запросил в Тифлисском горкоме ВКП(б) учетную карточку Шалвы Степановича, выписки из протоколов контрольной комиссии – все совпало с тем, что Окуджава указывал в автобиографии. Он ничего не утаил. Серго Орджоникидзе, посещавший Уралвагонзавод в 1933 и 1934 годах, по запросу обкома дал Окуджаве наилучшие рекомендации. Жалоба осталась без последствий. Хотя последствием можно считать и то, что прошлое Шалвы Окуджавы напомнило о себе.

Дальше началось то, что и поныне не получило рационального объяснения – и, возможно, не получит никогда. Строители и хозяева нового мира начали исчезать один за другим. 23 декабря 1936 года в Сочи, в отпуске, был взят Марьясин. Ему вменялось в вину… а, собственно, что могло вменяться? Он сам должен был себя оговорить, это была уже установившаяся практика. И под пытками Марьясин выдумывает невероятное – что 19 августа 1934 года они с Окуджавой задумали покушение на Орджоникидзе.

Дело в том, что во второй – спустя год после первого – приезд наркома на Уралвагонстрой случилась нелепая авария. Из-за ошибки диспетчера и недосмотра машиниста семь груженых товарных вагонов ушли на путь, занятый поездом наркома. Машинисты маневрового паровоза Костромин и Войцеховский увидели, что товарные вагоны вот-вот врежутся в наркомовский поезд, и успели остановить их, подведя под удар свой маневровый паровоз. Машинистов наградили, виновников аварии наказали специальным приказом по управлению Уралвагонстроя, но теперь все это выплыло и преподносилось как диверсия. Сам Орджоникидзе не придал происшествию никакого значения – халатность, мало ли, – и утром как ни в чем не бывало проводил совещание. Тогда же диспетчеры и машинисты были отданы под суд; для руководства стройки происшествие последствий не имело. О нем вспомнили только три года спустя.

Шалва Окуджава никогда не повышал голоса. Сын, кстати, унаследовал эту черту, передалась она и внуку – тоже Булату. Агитпроповец С. Яновский, после расформирования агитпропа перебравшийся на работу в Нижнетагильский горком, вспоминал Шалву как образцового руководителя – «В его отношении к людям было какое-то обаяние». Но в конце 1936 года Булат впервые

услышал, как отец кричит – причем по настолько ерундовым поводам, что сын окончательно перестал что-либо понимать. Когда посыльный из горкома поздней осенью принес ящик с гостинцами – коньяком, шоколадом, мандаринами, – отец в негодовании долго кричал в трубку: «Почему работникам горкома?! Почему не в детский сад?!» Немедленно явился посыльный и забрал «сладкий ящик», на который Булат уже имел самые серьезные виды.

Булат чувствовал, что в доме боятся, и не понимал – чего. Это нервное напряжение выражалось у него в странных, мало свойственных ему поступках – при всем своем детском бретерстве он никогда не был склонен бравировать положением «секретарского сынка». Однако вскоре после зимних каникул, в январе 1937 года, он внезапно звонит из школы в горком и требует прислать за ним сани к подъезду школы – хотя идти до дома триста метров. Сани являются. Булат до последнего хочет сбежать – а там ищи-свищи, кто позвонил, – но усаживается и едет домой, и самое обидное, что никто его не видит. А вечером, дома, разражается долгий и тяжелый скандал – отец не кричит на него, но мучительно, горько допытывается: «Ты хотел почувствовать себя купеческим сынком?!»

Да нет, конечно. Видимо, ощущая хрупкость собственного положения, страх отца, внезапную шаткость его статуса, – он пытался проверить: все ли на месте? Раз прислали сани – значит, пока отец по-прежнему всемогущ. Конечно, он не формулировал этого тогда, да вряд ли сознавал и потом.

Еще в ноябре до Нижнего Тагила дошла весть об аресте старших братьев Окуджава. Женщины плакали. Шалва бодрился, убеждал, что недоразумение выяснится, но арест Марьясина показал, что теперь неизбежно подберутся и к нему. Впрочем, даже если бы у него не было братьев-оппозиционеров, и конфликта с Берией, и троцкистских заблуждений в двадцать третьем, – он был обречен все равно, как почти все среднее звено советского руководства.

Почему? Одни придерживаются уже упомянутой версии «русского реванша», но жертвами репрессий пали не только инородцы и не только руководители. Другие – как Игорь Ефимов – полагают, что непрофессионалы мстили профессионалам, бездари – талантам; но и бездарей, и самих палачей спихивали в ту же яму. Остается единственное объяснение – существует закономерность, сродни физической, согласно которой замкнутое общество, дополнительно невротизированное вдобавок угрозой войны и непрерывным взвинчиванием темпов производства, неизбежно начинает уничтожать само себя. Других стимулов к

развитию у него не остается. Кто-то обязательно должен быть врагом, без этого истерическое созидание немыслимо. То, что этап больших репрессий оказался неизбежен в развитии всех социалистических революций, подтверждает эту закономерность, но не вполне объясняет ее. Ведь все, кто оказался вовлечен в мясорубку, были в других обстоятельствах нейтральными, нормальными, ничем не примечательными людьми! Ведь сам Шалва Окуджава начиная с января 1937 года чувствовал сжимающееся вокруг него кольцо – и с истерической яростью клеймил врагов, которым еще месяц назад абсолютно доверял. Ведь это он во время обмена партбилетов в 1935 году вручил новые документы Тамаркину и Марьясину, а теперь оказалось, что они вредители. А значит, и он – раз недосмотрел.

Иное дело, у кого больше шансов стать жертвой.

В последнюю неделю января 1937 года в Москве прошел процесс по делу троцкистского центра. Обвинялись Пятаков, Радек, Сокольников – всего семнадцать человек. Всем были инкриминированы диверсии, шпионаж, вредительство. Началась вакханалия разоблачений и саморазоблачений, и 3 февраля на XIII пленуме Свердловского обкома Шалва Окуджава тоже кается в политической слепоте. Не видел, не разоблачил. На нижнетагильском городском активе 9 февраля он клеймит себя: «Вина Тагильского горкома огромна. Мы не разоблачили гнусную шайку бандитов Марьясина и других, которые вредили народу и готовили убийство наших руководителей, которые приезжали помогать нам в работе. (Значит, в этот момент Марьясин уже „признался“ в организации покушения. – *Д. Б.)* Мне, руководителю парторганизации, было поручено руководить, организовывать массы на бдительность, но эту задачу я не выполнил. Для меня тем более это тяжело и я должен это учесть, что у меня в прошлом были троцкистские ошибки и мои братья контрреволюционеры». Объявить собственных братьев контрреволюционерами – уже признак капитуляции, сломленности; но и Шалва Окуджава, и его сын Булат обладали одной замечательной чертой. Пока ситуацию можно было спасти – они пытались ее спасать, но, осознавая, что она безнадежна, отказывались от всяких компромиссов и держались до конца. Надеясь остаться в партии и на свободе, спасти себя, семью, свое дело, Шалва Окуджава будет соглашаться на многое и со многим смиряться; но под арестом он отказался от всех обвинений в адрес Марьясина, а из своих прегрешений признал только кратковременные троцкистские заблуждения 1923 года.

Сам Булат Окуджава, как мы увидим, гениально транслирует либо надежду, либо отчаяние. Но межеумочные состояния,

зависания между отчаянием и надеждой – для его творчества неплодотворны; в такие времена он замолкает или переходит на прозу.

Покаяния и ритуальные проклятия в адрес врагов не помогли – 15 февраля Шалва Окуджава был отстранен от должности первого секретаря Нижнетагильского горкома. Постановление об этом приняло бюро областного комитета. 17 февраля в «Тагильском рабочем» появилась статья «Развернуть самокритику в Тагильской парторганизации», где уже впрямую упоминались «гнилые методы, гнилой стиль руководства в практике работы первого секретаря горкома Окуджавы». Благодушие, слепота, ротозейство. Шалва Окуджава был обречен в любом случае, но всё усугублялось тем, что Сталин не выпускал бывших оппонентов из поля зрения. На февральско-мартовском пленуме ЦК 1937 года вождь с трибуны говорил об Орджоникидзе: «Сколько крови он себе испортил за то, чтобы отстаивать против всех таких, как видно теперь, мерзавцев, как Варданян, Гогоберидзе, Меликсетов, Окуджава. Сколько он крови себе испортил и нам сколько крови испортил…» Сталин был в курсе всего, что делалось в Нижнем Тагиле. Семья Окуджавы значилась в списке его личных врагов, да и Берия помнил демарш Шалвы, отправившегося в Москву обжаловать его действия. Парторг Вагонки был под ударом с самого начала, и защитить его было теперь некому.

17 февраля на пленуме горкома из партии были исключены и Шалва, и Ашхен – «прикрывавшая двурушничество троцкиста Окуджава». В тот же день Шалву вызвали в Свердловский обком, там и взяли. Окуджава потом, в 1964 году, побывал в Свердловске и прошел последним городским маршрутом отца – до «железных ворот ГПУ», в которые его ввезли на воронке. Долго стоял у этих ворот, ничего не говоря.

Обстоятельства ареста Шалвы Окуджавы известны со слов Ашхен Степановны, записанных сотрудницей музея Уралвагонзавода Т. Борщ, которая побывала у нее в гостях в 1975 году. «Сказал, что назавтра вызывают в Свердловский обком ВКП(б), вопрос не крупный – долго не затянется. Предложил поехать вместе, вечером сходить в театр».

(На что он надеялся? Бодрился? Абсолютно верил в свою невиновность? До такой степени ничего не понимал?)

«Приехали, остановились в гостинице („Большой Урал“. – *Д. Б.)*. Утром Шалва уехал в обком. Ашхен погуляла по Свердловску, вернулась. Она уже собралась в театр. Но муж не возвращался, не звонил. Забеспокоилась, появилось нехорошее предчувствие. Спать не ложилась. Уже поздно, ближе к ночи, появились два товарища. Спросили: «Вы жена Окуджавы? Поезжайте домой,

мужа не ждите».

И она все поняла».

(В это время, пока она еще сидела в свердловской гостинице, в их доме на улице Восьмого Марта уже шел обыск. Его проводили трое нижнетагильских уполномоченных. Изъяли револьвер (системы Стэер 1911 года), две обоймы, одиннадцать пуль, личную переписку и две книги Ленина.)

«Вернулась домой ночью, лихорадочно думала, кому можно довериться. Решила постучать к одним друзьям. Рассказала. И ей посоветовали: „Ашхен, забирай детей и немедленно уезжай“».

Тот, кто дал ей этот совет, воистину понимал ситуацию; ибо арест грозил не только ей, но и ее старшему сыну. 15 августа 1937 года вышел приказ Ежова «О репрессировании жен и детей изменников Родины». Предписывалось брать детей с пятнадцати лет, но в практике случались аресты и в четырнадцать, и даже в тринадцать. Петра Якира взяли вскоре после ареста его отца – «четырнадцати лет пацан попал в тюрьму», спел об этом Юлий Ким. Донос на Булата Окуджаву поступил в Сталинский райком Нижнего Тагила через неделю после ареста его отца:

«Секретарю Сталинского РК ВКП (б) г. Н.Тагила тов. Романову. Довожу Вас до сведения о следующем: 15 февраля 1937 г. застрелился областной прокурор Курбатов, мое мнение самоубийство связано с разоблачением троцкистов Окуджавы, Марьясина, Турок и Давыдова… В части Окуджавы – у Окуджавы в школе учился сын 11–12 лет, который в школе говорил с учениками о том, что у него есть за границей дядя и сводная сестра, т. е. брат Окуджавы, и что якобы Окуджава от брата получал письма, а сестра писала о том, что якобы мы живем за границей лучше, богато и в Советский Союз не поедем.

Эти разговоры в школе были еще раньше, до разоблачения Окуджавы, а когда разоблачили, и об этом школьники узнали и 23 февраля с. г. мой сынишка приходит из школы и говорит: «Папа троцкист сын Окуджава, в школе нам говорил вот чего» – т. е. о вышеизложенном. Если это верно, то можно думать, что Окуджава непосредственно сам был связан с этой контрабандой за границей, что подлежит проверке…

Член ВКП(б) Косачев. 23 февраля 37 г.».

Неясно, о чем рассказал «сынишка» Косачев (заметим это трогательное слово, торчащее из доноса) бдительному отцу. О какой сводной сестре, о каком заграничном дяде мог рассказывать Булат, если учесть, что все его дядья оставались в Грузии, а тетка Мария жила в Москве? Вероятно, речь шла о Жоржетте, дочери Каминских, подруге дней его арбатских: от нее в середине тридцатых пришло письмо, упомянутое в

«Упраздненном театре»: «Милая нянья! Посылаю привет из РАЫБ. Мне карашо РАЫБ с мой папа и мама. Я учус эколь и не хочу приезжжат опять Москва. Зачем? Смешно. Обнимаю тебя, милая нянья. Твоя всегда Жоржетт». Письмо это обнаружилось после смерти Насти, няни и прислуги, жившей у Каминских, когда Окуджава с матерью вернулись в Москву в 1937 году. Возможно, Настя умерла раньше и Булат видел фотографию эмигрантки Жоржетты, заезжая в московскую квартиру по дороге в Тифлис в 1935 или 1936 году. В «Упраздненном театре» об этом нет ни слова – известие о смерти Насти и открытке от Жоржетты помещено ближе к концу, где «мелодия утрат» звучит *crescendo.* Но никакой другой девочки, которая не хочет ехать в СССР, потому что ей хорошо за границей, и никакого заграничного дяди у Окуджавы не обнаруживается, так что либо немного присочинил он, либо чего-то не понял Косачев-младший. Фантазии на заграничные темы у Окуджавы вполне могли быть, он читал много переводной классики и даже своего «Ю-Шина» писал на китайском материале. Ангелина Гуськова («маленькая Геля Гуськова», упоминаемая ниже в «Упраздненном театре») вспоминала, что когда им в классе предложили закончить «Дубровского» – она сделала его настоящим помещиком, забывшим о грехах разбойной молодости, а Булат воспользовался пушкинским указанием «Дубровский скрылся за границу» и привел его на парижские баррикады 1831 года.

Счастье, что Булата уже не было в Нижнем Тагиле к моменту получения этого доноса, опубликованного в 1991 году в «Тагильском рабочем». Пермский журналист Владимир Гладышев, встречаясь с Окуджавой вскоре после этой публикации, продемонстрировал ему донос, а заодно рассказал о встрече с одним бывшим чекистом, хорошо помнившим его отца по Уралвагонстрою. Чекист, работавший тогда бухгалтером, ему поведал о трогательном эпизоде: на завод приезжал секретарь обкома Коробов, надо было его достойно встретить, Окуджава ради такого случая взял деньги из директорского фонда, специально предназначенного для подобных встреч, – и это было ему впоследствии вменено как растрата государственных денег. Никаких других перерасходов не обнаружено. Окуджава спокойно выслушал эту историю и заметил, что уцелели в основном бухгалтеры – почему-то их не трогали. Руководителей – да, партийцев – да, а хозяйственников – нет.

Кто-то мог бы осудить Ашхен за то, что она уехала в Москву, оставив мужа в Свердловске, но она уже понимала, что нити вели в Москву. Отъезд был не только бегством, но и единственной возможностью повлиять на ситуацию.

18 февраля (в романе – восьмого) Булат, как обычно, пошел в школу. Там уже знали из газеты о том, что его отец объявлен «троцкистским двурушником». Вот как описан в «Упраздненном театре» тот его последний день в тагильской школе:

«До уроков оставалось минут десять. Он вошел в класс. Маленькая Геля Гуськова сидела за партой и листала книгу. Она машинально оглядела его и как-то резко уткнулась в страницы. Дежурный стирал с доски. Сары не было. Ванванч вышел в коридор, в сумятицу и неразбериху. Вдруг какой-то маленький плюгавый второклассник затанцевал перед ним, скаля зубы, и завизжал на весь коридор: „Троцкист!.. Троцкист!..“ И пальчиком тыкал Ванванчу в грудь. Ванванч задохнулся. Это его, сына первого секретаря горкома партии, называли этим позорным именем?! Это в него летело это отравленное, отвратительное слово?!.. Он бросился на подлое ничтожество, но мальчик ускользнул, и тут же сзади раздалось хором: "Троцкист!.. Троцкист!.. Троцкист!.. Троцкист!.. " – гремело по коридору, и обезумевшие от страсти ученики, тыча в него непогрешимыми, чисто вымытыми пальцами, орали исступленно и пританцовывали: „Троцкист!.. Троцкист!.. Эй, троцкист!..“ Он погрозил им беспомощным кулаком и скрылся в классе. Сердце сильно билось. Он хотел пожаловаться своим ребятам, но они стояли в глубине класса вокруг Сани Карасева и слушали напряженно, как он ловил летом плотву… Девочки сидели за партами, пригнувшись к учебникам. Начался урок. Его не вызывали. Сара не оборачивалась, как всегда, в его сторону. Когда, наконец, закончилась большая перемена, он понял, что произошло что-то непоправимое. Наскоро запихал книги в портфель и перед самым носом учителя выбежал из класса. В коридоре уже было пусто. Путь был свободен.

Мама почему-то оказалась дома. Он подошел к ней и сказал, собрав последнее мужество: «Я не буду ходить в школу!..» – «Да?» – произнесла она без интереса. Она была бледна и смотрела куда-то мимо него. «Мама, – повторил он еле слышно, – меня дразнят троцкистом… Я в эту школу не пойду…» – «Да, да, – сказала она, – наверное… Послезавтра мы уезжаем»».

Михаилу Меринову тот день тоже запомнился: «Приходим в класс – и кто-то шепотом: „У Булата отца посадили.“ И это моментально разошлось. Но Булата уважали. За что, трудно сказать. Может быть, потому что он не ставил себя выше других, несмотря на должность отца. И вот что мне врезалось в память. В тот день Булат пришел в школу и проучился весь день. Но держался по-особому. Отличие было не резким, но это был другой Булат. И Юрка, который с ним дружил, как-то вроде от него

отошел. В нашем районе жила еврейская семья Глазоминских – довольно скромная, не из богатых, и очень хорошая. Так вот, в тот день Булат ушел из школы с Осей Глазоминским, это я хорошо помню. Потом я пытался понять: почему же – Ося?.. Видимо, Булат как-то почувствовал, что рядом с ним можно быть…

Булат с Оськой шли медленно, нас не догоняли, мы тоже от них не убегали.

И вдруг Юрка заорал мне:

– У тебя спички есть?

– Нету.

– Ну, ничего, – кричит. – Спички есть, табак найдется, без троцкистов обойдется!

А что, подумал я тогда, может, задание какое-нибудь выполнял.

Больше Булат в школу не приходил. Потом он дважды или трижды приезжал в Тагил (дважды. – *Д. Б.)*. Я только один раз сумел попасть на его выступление, по-моему, году в девяносто четвертом. Но контакта не было, к нему я не подходил. Написал записку. В записке я извинился перед Булатом за последний день нашей встречи, напомнил ему, что мы учились в одном классе и я был в числе ребят, приглашенных на елку к ним в дом. Сказал, что этот день и его добрую, красивую маму запомнил на всю жизнь. Булат эту записку начал читать и оборвал себя: «Ладно, извините, это наше семейное, я об этом подумаю». А я хотел его спросить: «Помнишь ли, как ты шел из школы в тот день?»»

Поздним вечером, перед самым их отъездом, к нему зашла попрощаться Сара Мизитова. Она робко постучала в окно, он подарил ей на прощание гравированный на жести портрет Сталина, стоявший у него на столе.

20 февраля они освободили дом и в плацкартном вагоне уехали из Нижнего Тагила.

6

Шалва Окуджава вошел в легенду как один из немногих, кто не сдавал своих товарищей. Впервые об этом написал Юрий Домбровский в романе «Факультет ненужных вещей»: там он заставляет Сталина размышлять об этом – со своеобразной национальной гордостью: «Он шел по березовой рощице, вдыхал горьковатый запах травы, земли, березы и думал: значит, после того как правительственная комиссия сделала благоприятные выводы для Марьясина и Окуджавы и уехала восвояси, Марьясин снова был вызван к следователю – и дал, как пишет „Большевик“,

новые уличающие его показания. И этим, конечно, подписал смертный приговор себе и Окуджаве. А вот Окуджава тогда ничего не дал – ни на себя, ни на Марьясина. Да он, очевидно, и сначала ничего не давал. Вот грузин!

Если стоит, так уж до смерти! Вот таким был и Авель. Черта с два от него можно было чего-то добиться. Орджоникидзе! Покончил, а не покаялся! Упрямые, упрямые люди! Марьясин показал, а Шалико Окуджава нет! А ведь допрашивали их одинаково. И вот Марьясин – да, а Окуджава – нет».

18 февраля, в день ареста Шалвы Окуджавы, застрелился Серго Орджоникидзе. Впрочем, что с ним произошло в действительности – мы не узнаем никогда. Осада велась давно и жестоко: в сентябре 1936 года, когда по всей стране и особенно на Кавказе широко праздновалось пятидесятилетие Орджоникидзе, был арестован его старший брат Папулия. На просьбу Серго этапировать брата в Москву и разобраться здесь Сталин ответил, что доверяет местным чекистам и не будет прощать новую вину за старые заслуги. Окружение Орджоникидзе выбивали прицельно, за первые сорок семь дней 1937 года, согласно журналу посещений, он провел в кабинете Сталина в общей сложности семьдесят два часа, и большую часть этого времени – в попытке отстоять сотрудников своего наркомата. 17 февраля он закончил день, как обычно, – трагедии ничто не предвещало. До глубокой ночи тянулось совещание по вопросам химической промышленности. На 18 февраля у него была назначена встреча с директором Макеевского металлургического завода Георгием Гвахарией – другом Шалвы Окуджавы, приехавшим искать у наркома защиты от обвинений в троцкизме. Встреча эта не состоялась: утром 18 февраля Орджоникидзе, по свидетельству жены, имел телефонный разговор со Сталиным на повышенных тонах. Диалог сопровождался обильной русской и грузинской бранью. Вскоре после этого на квартиру наркома явился загадочный посыльный из Кремля, сказав, что должен передать документы из политбюро. Через несколько минут из кабинета Орджоникидзе раздался выстрел. Было ли это убийство или самоубийство – никто теперь не расскажет.

Не исключено, что вся эта версия – плод воображения родных Орджоникидзе и умер он действительно от разрыва сердца (эту официальную версию публично поддержал и Сталин: «Серго не берег себя…»). А между тем, доживи он хотя бы до конца февраля, – судьба Шалвы Окуджавы и его товарищей по Уралвагонзаводу могла быть иной. Орджоникидзе честно пытался их спасти. В начале февраля он разослал несколько комиссий, призванных проверить положение дел на местах: ни в какое

троцкистское вредительство не верил. Одна комиссия отправилась на Кемеровский химкомбинат, вторая – на Средуралмедстрой, а третья – на Уралвагонстрой. И как раз 18 февраля срочно, в наркомовском вагоне, отправленный в Нижний Тагил заместитель наркома Павлуновский и начальник Главстройпрома Гинзбург должны были докладывать Орджоникидзе результаты своей инспекции.

О чем им предстояло доложить? Нарком уже знал, что комиссия не нашла в Нижнем Тагиле решительно никакого криминала. В середине февраля он звонил Гинзбургу на Урал и спрашивал о результатах. «Качество работ на Уралвагонстрое намного выше, чем на других уральских стройках, – сообщили ему. – Завод построен добротно, без недоделок, хотя имели место небольшие перерасходы отдельных статей сметы. В настоящее же время строительство замерло, работники растеряны». Тогда Орджоникидзе попросил Гинзбурга вместе с Павлуновским немедленно выехать в Москву и в дороге составить записку о положении дел на Уралвагонстрое. Видимо, он планировал использовать данные комиссии как серьезный козырь в борьбе против разворачивающихся репрессий – и нет сомнений, что его авторитет мог если не остановить маховик, то по крайней мере заставить многих одуматься. Он знал и Окуджаву, и Марьясина – и не ошибся, сделав ставку на них: завод действительно работал лучше многих.

О каком вообще вредительстве можно было говорить применительно к гиганту вагоностроения, возведенному среди тайги за три года? В 1935 году завод дал первые вагоны, работая по труднейшему американскому методу Гриффина. Количество стахановцев с октября по декабрь 1935 года выросло в сотни раз. Завод перевыполнял план, рабочие гордились им, и Орджоникидзе разделял эту гордость – у него было к Вагонке особое, личное отношение. Судьба Шалвы Окуджавы должна была переломиться, – но Орджоникидзе не хватило буквально нескольких часов, чтобы обнародовать результаты работы комиссии.

Кстати, в короткий период растерянности после его гибели кое-какие результаты работы этих комиссий успели попасть в печать и расправы действительно несколько затормозились. Напутствуя комиссии, Орджоникидзе говорил: «Там сейчас многое попытаются списать на вредительство. Попытайтесь узнать, как обстоят дела на самом деле». Это было недвусмысленное указание разобраться и защитить честных людей, и в первые месяцы после смерти Орджоникидзе доклады комиссий публиковались. Но выводы их никого не устраивали –

по их следам немедленно отправлялись новые, уже сталинские дознаватели, и они обнаруживали все, что надо. А те, кто не обнаружил с первого раза, – объявлялись вредителями.

Доклад на пленуме ЦК ВКП(б) 28 февраля 1937 года вместо Орджоникидзе делал Молотов. Он-то и разнес комиссии покойного наркома, в особенности нижнетагильскую: «Во главе этого строительства в течение ряда лет стоял активнейший вредитель Марьясин, причем секретарем партийного комитета на Уралвагонстрое был также вредитель – троцкист Шалико Окуджава. Несколько месяцев, как эти вредители разоблачены. Казалось, надо было из этого извлечь соответствующие уроки. Насколько мы сумели это сделать – видно из следующего. В феврале этого года по поручению Наркомтяжпрома для проверки вредительских дел на Уралвагонстрое выезжала специальная авторитетная комиссия. <… > Эта комиссия не привела ни одного факта вредительства на стройке. Получается, что матерый вредитель Марьясин вместе с другим вредителем, Окуджавой, сами на себя наклеветали. Между тем, пока комиссия ездила на Урал, Марьясин дал новые показания, где более конкретно указывает, в чем заключалась его вредительская работа на стройке». Вскоре Павлуновского арестовали и расстреляли.

Следственное дело Шалвы Окуджавы частично опубликовано – см., например, четвертый выпуск альманаха «Голос надежды» (М.: Булат, 2007. С. 129–175). В деле № 5868 всего семьдесят девять листов. Окуджава обвиняется по статье 58, пункты 8 и 11. Восьмой пункт – «совершение террористических актов, направленных против представителей советской власти» – вписан вместо зачеркнутого десятого («пропаганда или агитация, содержащая призыв к свержению советской власти»); одиннадцатый – «организационная деятельность, направленная к подготовке предусмотренных в ст. 58 преступлений», то есть, в сущности, любая деятельность врага народа, занимающего государственный пост.

Допросов было всего четыре: 19, 21, 22 февраля и 7 марта. Самый долгий – 22 февраля. Особенно подробно расспрашивали о «национал-уклонизме» и троцкизме в 1923 году. Зачитывали показания Константина Цинцадзе, соратника Камо, сосланного еще в 1932 году: «Окуджава Шалва Степанович в 1922 году был национал-уклонистом. Под конец 1922 года выехал в Москву на учебу и там возглавил студенческую группу национал-уклонистов». Окуджава отвечает: «О том, что я был национал-уклонистом до приезда в Москву, это неправда. Неправдой является также и то, что я возглавил национал-уклонистское движение в Москве». Все это подтверждает, что атака на

Окуджаву готовилась долго, что материалы на него подбирались систематически и что инкриминировалось ему главным образом не вредительство, доказательств которого у следствия попросту не было, а принадлежность к семье грузинских оппозиционеров.

Непонятно одно – почему после четырех допросов, на которых он все отрицал, его продолжали держать в тюрьме? В деле имелись показания, достаточные для расстрельного приговора: его оговорил под пыткой арестованный в Москве Николай Буянский, начальник сектора капитального строительства в вагонном управлении НКПС. Он утверждал, что Окуджава во время приезда Буянского на Уралвагонстрой спрашивал его об Иване Никитиче Смирнове: «Ну как там наш старик?» Смирнов был в двадцатые активным троцкистом, подписал и «заявление сорока шести», и «заявление восьмидесяти трех», резко критиковал Сталина, был исключен из партии, но потом, «порвав с троцкизмом», восстановлен; в 1932 году он даже заведовал управлением новостроек в наркомате Серго, но в 1933 году был вновь исключен из партии, арестован и сослан, а в 1936-м привлечен по делу о «троцкистском центре» и расстрелян. Окуджава заявил на допросе, что «видел Смирнова единственный раз в жизни осенью 1932 года в Главтрансмашстрое», но его заявлений уже никто не принимал в расчет. Были показания Марьясина и Турока, выписка из дела Цинцадзе, была очная ставка с Марьясиным – на которой Шалва продолжал все отрицать. Да если бы даже Буянский и не сказал бы о контактах Окуджавы со Смирновым – родства с братьями Михаилом, Николаем и Владимиром было достаточно для обвинения в троцкизме; но приговора нет. Шалву Окуджаву продолжали держать в тюрьме – то ли надеялись выбить новые показания, то ли ожидали новых процессов, на которых его можно будет использовать. Между тем уже 4 апреля Сталин (вместе с Молотовым и Кагановичем) подписал «расстрельный» список лиц, подлежащих суду Военной коллегии Верховного суда СССР. Окуджава числился в этом списке под номером 27.

3 августа 1937 года Шалве Окуджаве было вручено обвинительное заключение. 4 августа состоялся суд. В последнем слове он повторял, что боролся с троцкистами, что его оговорили, что Марьясина он несколько раз порывался снять, но секретарь обкома Кабаков говорил, что решение не утверждает ЦК. В конце он попросил объективно разобрать дело. Суд удалился на совещание – ни о чем, естественно, не совещаясь – и вынес расстрельный приговор, немедленно приведенный в исполнение.

Шалва Окуджава был расстрелян в подвале Свердловского НКВД 4 августа 1937 года.

Убили моего отца
ни за понюшку табака.
Всего лишь капелька свинца —
зато как рана глубока!

Он не успел, не закричал,
лишь выстрел треснул в тишине.
Давно тот выстрел отзвучал,
но рана та еще во мне.

Как эстафету прежних дней,
сквозь эти дни ее несу.
Наверно, и подохну с ней,
как с трехлинейкой на весу.

А тот, что выстрелил в него,
готовый заново пальнуть,
он из подвала своего
домой поехал отдохнуть.

И он вошел к себе домой
пить водку и ласкать детей,
он – соотечественник мой
и брат по племени людей.

И уж который год подряд,
презревши боль былых утрат,
друг друга братьями зовем
и с ним в обнимку мы живем.

Это написано в 1979 году.

7

Что это, собственно, было?

Русская революция вызывает столь противоречивые оценки потому, что в ней слились и смешались два процесса. Первый – воплощение той самой вековой мечты человечества, грандиозный взрыв социального и культурного творчества, отважные научно-технические проекты, утопический энтузиазм, чудеса самопожертвования. Второй – безудержный выплеск зверства, грабежи, убийства и мародерство под предлогом социального

реванша, месть простоты, триумф пещерности, проявление страшной жестокости и темноты обожествляемого революционерами народа. И всего ужасней, что революционеры этой темнотой и зверством пользовались для достижения собственной мечты, искренне полагая, что со временем цель оправдает средства.

Случилось худшее – средства пожрали цель. Волны погасили ветер, как писали в 1983 году братья Стругацкие – точные исследователи процесса, без упоминания которых разговор о нем немыслим.

Разделить эти две тенденции русской революции наконец необходимо. Глупы те, кто приписывает социальный переворот инородцам и иностранцам: это так же наивно, как попытка выдумать дьявола, чтобы списать на его козни то, что кажется нам злом. Трудней всего признать: зло – или то, что мы за него принимаем, – тоже исходит от Бога или существует в мире независимо от него. Революция – это и выплеск зверства, и всплеск таланта; и темнота, и просвещение; и животное скотство, и подвиг. Но в ней участвовали две разные России, различающиеся не примесью чужой крови, а наличием или отсутствием внутреннего нравственного кодекса, представлений о дозволенном и недозволенном. Одним революция была нужна, чтобы через грязь и кровь прийти к новому типу государства. Другим – только ради этих грязи и крови, составлявших их естественную среду.

Ахматова говорила, что в 1956 году, после хрущевских реабилитаций, «две России наконец-то посмотрят друг другу в глаза: та, что сидела, и та, что сажала».

Эти две России были всегда. Русская двойственность, многими – ошибочно и поверхностно – объясняемая как следствие евроазиатской отечественной географии, как раз и есть наша национальная специфика, знаменитая во всем мире равной готовностью к чудесам самоотверженности и безднам мерзости.

Но это две разные России, вот в чем дело. И если в 1956 году им пришлось посмотреть друг другу в глаза, то еще раньше, в 1917-м, одна голодала и творила, другая – грабила и насиловала. И в 1937 году вторая съела первую.

Вот и всё.

Портрет этой «другой России» Окуджава дал в точном и страшном стихотворении «Письмо к маме»:

Ты сидишь на нарах посреди Москвы.
Голова кружится от слепой тоски.
На окне – намордник, воля – за стеной,

ниточка порвалась меж тобой и мной.
За железной дверью топчется солдат…
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь – он за весь народ.

Следователь юный машет кулаком.
Ему так привычно звать тебя врагом.
За свою работу рад он попотеть…
Или ему тоже в камере сидеть!
В голове убогой – трехэтажный мат…
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь – он за весь народ.

Чуть за Красноярском – твой лесоповал.
Конвоир на фронте сроду не бывал.
Он тебя прикладом, он тебя пинком,
чтоб тебе не думать больше ни о ком.
Тулуп на нем жарок, да холоден взгляд…
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь – он за весь народ.

Вождь укрылся в башне у Москвы-реки.
У него от страха паралич руки.
Он не доверяет больше никому,
словно сам построил для себя тюрьму.
Все ему подвластно, да опять не рад…
Прости его, мама: он не виноват,
он себе на душу греха не берет —
он не за себя ведь – он за весь народ.

Подвижничество русской революции пожралось ее зверством, как впоследствии подвиги диссидентов, их идеализм и свободолюбие оказались скомпрометированы мерзостью повального воровства и братковских разборок. Еще одна русская революция прошла по проклятому двойственному сценарию. Окуджава по разным причинам недоформулировал то, что чувствовал с самого начала, но в «Упраздненном театре» – с помощью говорящих деталей и настойчивых лейтмотивов – продемонстрировал свое видение ситуации: его родителей сожрали *люди другой породы.*

Эта порода подспудно жила рядом с ними, ощущалась, готовилась высунуться. Булат с детской чуткостью различал ее вторжения. В тридцать седьмом она взбунтовалась – и упразднила театр. Его разнесли зрители.

Разумеется, вечно это продолжаться не могло. Но впереди у Окуджавы были двадцать лет мрака. Жизнь Дориана, звездного мальчика, счастливого принца, на этом закончилась. Началась жизнь изгоя, скитальца, солдата.

Странно, что за это время он не отучился надеяться.

Глава четвертая
ДВОРЯНИН ВО ДВОРЕ

1

Историк Георгий Кнабе в 2001 году посвятил памяти Окуджавы статью «Конец мифа», в которой первыми архитекторами арбатского мифа названы Осоргин, Зайцев, Бунин, тоскующие в эмиграции по типичнейшей московской улице и сети оплетающих ее переулков. До советского читателя эта ностальгия докатилась во второй половине пятидесятых, когда начали печатать и комментировать эмигрантов (прежде всего Бунина). Тут подоспел и Окуджава со второй волной арбатской мифологии – при этом автор статьи развенчивает реальность, пожалуй, чересчур жестко: «Выяснилось, например, что прототип Леньки Королева был просто хулиган и мерзавец, что „на арбатском дворе“ были не только „веселье и смех“ и не только „играла радиола“, но рядом с золотым и куча подлого. При этом – классическая черта мифа – осознаваясь как вымысел, тот же Арбат продолжал сохранять привлекательность, чем дальше уходил от реальности, тем упрямее окутывался в элегические тона». Конечно, никаким мерзавцем реальный Ленька (Гаврилов) не был, а что до хулиганства, то тихони во дворах не выживали: они либо пробирались через них бочком, либо мутировали, обрастая корой, адаптируясь к местным правилам. Кнабе прав в ином: дворы жили мыслями о войне, готовностью к ней. Характеры московских добровольцев отковывались там: «Живя в сознании, миф проникал в действительность и формировал ее. В 1941-м он привел в бесконечные очереди перед военкоматами тысячи жаждавших записаться добровольцами арбатских ребят – из 7-й школы с Кривоарбатского, из 9-й со Староконюшенного, из 10-й с Мерзляковского, из 29-й с Дурновского».

Школа в Дурновском (ныне улица Композиторов) носила в действительности номер 69. Это была новостройка: как вспоминал впоследствии одноклассник Окуджавы Павел Соболев, в Москве в 1937 году открылось около ста новых школ – как говорили, под будущие госпитали. Вряд ли советская власть столь прицельно готовилась к войне, но школы, большие, светлые, по типовому проекту, строились. Окуджава после возвращения из Нижнего Тагила пошел в пятый класс школы № 107, что в Кривоарбатском переулке, а 1 сентября 1937 года был переведен

в новостройку. Школа эта сейчас носит имя Окуджавы, но находится уже не на Арбате (старое здание снесено при строительстве Калининского проспекта), а на улице Кулакова в Строгине. Есть там и маленький музей поэта – фотографии, воспоминания одноклассников.

Воспоминания Соболева рисуют совершенно иной, непривычный облик Булата: Иосиф Бак вспоминал заводилу, лидера, даже и хулигана, а Соболев рассказывал: «Часто прятался куда-то в уголок, тише воды, ниже травы. На семью-то обрушились репрессии, отца расстреляли, такое даром не проходит. Ездили мы вместе в Сокольники с ружьишком. Снежок выпал, каникулы начались зимние. Наберем лампочек перегорелых от радиоприемников и стреляем по ним. На Собачьей площадке тир был, в который мы вылезали прямо через окошко от Коробкова Юры». Только с Коробковым, Соболевым да еще с Борисом Мартиросовым Окуджава и сошелся в классе. В школе, впрочем, он появлялся все реже и неохотнее, а учился так, что остался в седьмом классе на второй год. Истинная жизнь проходила во дворе.

Надо сказать несколько слов об арбатском дворе – том самом, которому посвящено столько стихов и песен Окуджавы, столько его устных ответов на записки и монологов в интервью. Даже пылким поклонникам Булат Шалвович намозолил глаза своим Арбатом, превращенным с его легкой руки в главный символ Москвы. В конце концов это муссирование арбатской темы бумерангом ударило по самому Окуджаве да и по Арбату: из улицы решили сделать витрину и в начале восьмидесятых превратили ее в пешеходную зону с развесистыми фонарями (тут же пошла гулять острота «Арбат офонарел»). В действительности Окуджава жил на Арбате недолго, в общей сложности десять лет – с 1924-го по 1932-й и с 1938-го по 1940-й; в сознательном возрасте – только эти два с половиной предвоенных года, которые его и сформировали.

Арбатский двор, как и любой московский, не был идиллическим местом. Слово «дворовый» никогда не имело в русском языке положительных коннотаций. Иное дело, что, называя себя «дворянином с арбатского двора», Окуджава имел в виду свой особенный статус – статус гордого люмпена, разоренного, утратившего все и с отчаяния кинувшегося самоутверждаться среди низов. В прочих сферах жизни господствовали иные иерархии, там для успеха требовались ложь и приспособленчество, и только во дворе еще возможно было самоутвердиться за счет подлинной храбрости и безрассудства. Главное же – во дворах не давали в обиду своих. Там соблюдался

строгий, хоть и откровенно блатной кодекс чести: «наш» – не трогай. «Чужой» – уноси ноги. Отсюда некоторые – назовем вещи своими именами – неотменимые черты блатного кодекса в интеллигентской, особенно шестидесятнической, морали: отношения «свой – чужой» здесь важнее отношений «правый – неправый». Часто случается слышать от старых диссидентов-лагерников, что блатной закон гуманней и справедливей административного. Когда Юлий Ким написал свою «Блатную диссидентскую» – «Мы с ним пошли на дело неумело», – он не так уж и преувеличивал. «Интеллигенция поет блатные песни», – с осуждением сказано в хрестоматийном стихотворении Евтушенко; да какие ж ей и петь, при ее-то биографии?

«Заметим, что в эпоху, когда народ был подвергнут насильственной маргинализации, а арест и тюрьма стали чуть ли не обязательными элементами существования, – сдержанно пишет Раиса Абельская в уже упоминавшейся статье о блатных корнях окуджавовской песни, – было бы странным, если бы в стихах поэта, столь чуткого ко всякому песенному творчеству, не отразились бы перемены в народном мировосприятии, обусловленные неизбежным в таких случаях „облатнением“ сознания». В некотором смысле Окуджава произвел революцию – дал интеллигенции другие песни вместо блатных; но дворовый кодекс в них сохранился в неприкосновенности, и не зря он – всю жизнь открещиваясь от упреков в приблатненности, прервав концерт, когда его по ошибке в Мюнхене попросили спеть «Гоп со смыком», – написал-таки свой «Гоп со смыком» в 1992 году. Это там были горькие и точные слова: «Слишком много стало сброда, не видать за ним народа, и у нас в подъезде свет погас». И двору – как символу кастовой сплоченности – он оставался верен до конца, написав обо всем своем поющем цехе: «Как наш двор ни обижали – он в классической поре».

Поскольку почти вся интеллигенция (кроме небольшого прикормленного отряда) в советской России была гонима или по крайней мере подозреваема, в ней легко укоренялись вынужденно-приблатненные повадки: априорное недоверие к официозу, «начальникам», гордость от сознания непричастности к ним, презрение к «ссучившимся», продавшимся за пайку; соблазн «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» был знаком немногим и строго осуждался молчаливым большинством. Штука в том, что большая часть этой городской интеллигенции, составившей впоследствии славу русской культуры, воспитывалась именно во дворах, где господствовали отнюдь не ангельские нравы, – но культ двора стал общим местом шестидесятнической мифологии именно потому, что это был

последний бастион, противопоставленный официозу. Во дворе правила есть, и даже слишком жесткие; предательство здесь – самый страшный грех. И потому для всех, чьи родители репрессированы, двор становится последней защитой: в школе тычут пальцем – «троцкист», «сын врага народа»! Но во дворе ты остаешься своим, потому что здесь другие идентификации.

Именно поэтому начальство поначалу так невзлюбило песни Окуджавы, а уж Высоцкого и подавно, обзывая их блатными (в случае Окуджавы – без всяких оснований). Особенно доставалось песенкам вроде «А мы швейцару – отворите двери!», где в самом деле нонконформизм и чувство собственного достоинства явлены на фоне ресторанного скандала. Дело было, конечно, не в том, что начальство так дорожило правосознанием и духовностью: просто оно чувствовало за блатным и дворовым фольклором особый, альтернативный кодекс, неготовность играть по чужим правилам, способность к противостоянию, пусть невинному, бытовому; граница пролегала здесь, и неприятности Окуджавы в шестидесятые объясняются именно этим. Но потом – и это особенно симптоматично – произошло, что ли, привыкание. «На фоне Солженицына я был уже просто родной», – говорил мне Окуджава в последнем интервью. Проблема не только в «фоне»: ведь, как мы уже читали выше, именно дворовые короли первыми шли записываться в московское ополчение. Разногласия «дома» и «двора», властной элиты и дворовой аристократии – на самом деле глубоки, но не онтологичны. Есть общие ценности вроде Родины. Есть клановое сознание, в огромной степени свойственное и номенклатуре. Так что не только «интеллигенция поет блатные песни» – их поют и партчиновники, в рабочее время занятые их искоренением. Отсюда эволюция отношения Окуджавы к родному двору – один из самых увлекательных сюжетов его творчества.

В ранних песнях вроде «Леньки Королева» двор – тихий рай, «где пары танцевали, пыля», где все друг другу рады, где справляются веселые похороны мартовского снега; в поздних стихах все усложняется – «Меня воспитывал арбатский двор, все в нем, от подлого до золотого» («Арбатское вдохновение», 1980). Было, стало быть, и подлое, и его хватало. Двор постепенно перестает быть альтернативой миру, тем отдельным царством, в котором свои справедливые короли и гуманные законы; у позднего Окуджавы два пространства – мир и двор – не столь уж принципиально отличаются. В 1991 году Окуджава в одном из интервью назвал мир двора «чудовищным, страшным»: «В нем столько было всякой мерзости – жулики, уголовники, проститутки. Грязь, матерщина. Но попробовал бы кто-нибудь

сказать, что Чапаев – это смешно». Налицо общие ценности, Чапаева одинаково чтут и в школе, и во дворе, он – часть государственной мифологии. Двор структурирован как отдельное государство, но во многом копирует государство настоящее, с его вертикалью, лицемерием и нетерпимостью к изгоям. Кадры перетекают – один из героев двора, кривоногий Петька Коробов, выплясывает себе в ансамбле, в красном галстучке, аккуратист, и хотя Булата несколько коробит в Коробове, простите за каламбур, эта игра в пай-мальчика, он не видит в такой социальной мимикрии ничего зазорного и хотел бы быть на его месте.

Что до прекрасного дворового деления «свой—чужой» и фанатичной защиты своих, так и Советскому государству оно было вполне присуще, только критерий менялся. Именно поэтому государство не возражало против романтизации двора – пусть бандитского, пусть грязного: если Окуджаве-подростку двор представлялся прекрасной альтернативой жестокому и предательскому миру взрослых, то зрелый Окуджава отлично понимал, что и в государстве, и во дворе хватало вранья, нетерпимости, игр в кодекс и отступлений от этого кодекса. Иными словами, пресловутый выбор между произволом блатных и таким же произволом администрации со временем перестает быть принципиальным: оба одинаково жестоки. Да вдобавок подчас смыкаются между собой – как договаривались блатные с лагерной администрацией, по свидетельствам Шаламова. Администрация охотней идет на контакт с блатными, чем с политическими; поэтому мифологизация двора вызывала у советского идеологического чиновничества легкое эстетическое отторжение на внешнем уровне, и то у немногих, – а на внутреннем глубоко одобрялось. Бандиты, а свои.

Восторженные гимны дворам мы найдем в творчестве почти всех ведущих шестидесятников: Аксенова, Битова, Нагибина, Жуховицкого, их младшего современника Дидурова, начавшего печататься в те же шестидесятые. Ролан Быков с неизменной гордостью рассказывал о том, что, когда их двор (он жил на Зацепе) шел драться с соседним, его как самого маленького выпускали первым – задираться. Первым он и получал, после чего с криком «Маленького обижать?!» в атаку кидались серьезные люди.

Те, кого воспитал двор, вписались в советский социум, нашли себя в нем: не без трений, конечно, – но ведь и во дворе никого не принимали в компанию сразу: изначальный конфликт даже способствовал интеграции, становилось ясно, кто чего стоит. А вот те, кто непримиримо ненавидел блатную субкультуру, не договорились и с советской властью, и это одна из причин, по

которой вынужден был уехать Александр Галич. У него мы не найдем никакой дворовой романтики. В его песнях много значит дом, и то в метафорическом смысле («Песня об отчем доме» с явным намеком на страну проживания), но никакой умилительной московской топологии, ни слова об арбатских ребятах, о «королях от Таганки до Филей» – словно и не в Москве жил человек. Нет, это не было особого рода независимостью. Это было зависимостью от других вертикалей и идентификаций, принципиально несоветских. А залогом того, что Окуджава в конце концов окажется легализован в СССР (и здесь уже не принципиально разделение на власть и народ – в отношении к нему они оказались едины), – как раз и оказалось его отношение к арбатскому двору. Оно в чем-то сродни отношению к Родине: «Но Родина – есть предрассудок, который победить нельзя». Это то самое обожествление последних, крайних имманентностей, отказ от которых равносилен предательству. Для Окуджавы с его дворянским мировоззрением, в котором предрассудки важнее убеждений, врожденное сильней приобретенного, – Родина и двор, при всех их пороках, остались неотменимыми императивами. Их можно сколько угодно ругать, но необходимо защищать; с ними можно обмениваться упреками, но нельзя покинуть.

В знаменитом интервью Юрию Росту, опубликованном в 1999 году под названием «Война Булата» и доныне служащем главным источником сведений о его военной одиссее, сказано: «Жили мы впроголодь. Страшно совершенно. Учился я плохо. Курить начал, пить, девки появились. Московский двор, матери нет, одна бабушка в отчаянии. Я стал дома деньги поворовывать на папиросы. Связался с темными ребятами. Как я помню, у меня образцом молодого человека был московско-арбатский жулик, блатной. Сапоги в гармошку, тельняшка, пиджачок, фуражечка, челочка и фикса золотая. Потом, в конце 40-го года, тетка решила меня отсюда взять. Потому что я совсем отбился от рук, учиться не хотел, работать не хотел».

Как это уживается – идеализация двора, вечные клятвы в любви к нему, утешительно-ласкательное «дворик», нежные воспоминания о героях отрочества, «слетались девочки в наш двор в часы рассветные, они нас лаской окружали и жужжали», и Ленька Королев, наконец, – и это признание: поворовывал, пил, девки? Да очень просто: двор заменил уничтоженную, растоптанную семью. Ах, вы так? Так я достигну пределов падения, и тут буду первым, на дне, в полной независимости. Эту отчаянную решимость почувствовали – и Булата зауважали. Сохранилась фотография: он в школе играет Челкаша; похож,

хорош, выражение самое зверское. Гранд в изгнании. «Двор» и «дворянство» – не зря однокоренные слова, и вряд ли при лучших дворах Европы в рыцарские времена нравы были сильно мягче, чем во дворе дома 43. В повести «Приключения секретного баптиста», в которой почти все романтические сюжеты его ранних песен подвергнуты жесточайшему ироническому переосмыслению (1984 год, от романтики мало что осталось), эти нравы описаны так:

«Ребята были во дворе разные, и судьбы у них были тоже разные, и среди них было много таких, как Андрей, детей врагов народа. Как это водится у детей, один из них был главным. Это был Витька Петров. Ему было уже почти шестнадцать, и он собирался бросать школу и идти на завод. „Мы рабочий класс“, – говорил он и при этом страшно матерился. Каждому из своих подчиненных он дал кличку: Юрку Хромова, например, он назвал шпионской мордой, потому что отец Юрки был английским шпионом; еврея Моню – жидом; Андрея – троцкистом (Андрей Шамин – протагонист Окуджавы. – *Д. Б.);* Машу Томилину – проблядушкой, потому что у ее матери часто сменялись кавалеры. Обижаться на клички не полагалось, а кроме того, можно было от Витьки заработать «по рылу». Долгое время «порыла» была для Андрея таинственной, непонятной угрозой, пока, наконец, Витька однажды не ударил Андрея по лицу за строптивость, и тут все стало ясно: оказалось, что «по» – предлог, «рыло» – рыло, и писать все это следовало раздельно.

Игры были разные, но чаще всего играли в Чапаева. Конечно, Чапаевым всегда был Витька, а остальные – беляками. Они должны были набрасываться на него, а он кричал: «Врешь, Чапаева не возьмешь!» И бил ребром ладони по чему попало: «Бей троцкистов! Бей жидов!»…Хрясь-хрясь… «И тебе, шпионская морда!.. И тебе… И тебе!..» Хрясь-хрясь… После игры, усталые, но счастливые, они обычно отдыхали на скамейке, обмениваясь впечатлениями и хвастаясь ранами. Иногда Андрей говорил: "Эх, вот бы нам всем на баррикадах очутиться!.. " И тогда Витька беззлобно, по-дружески проводил по его лицу: "Куда тебе, троцкист… " Все смеялись. "Да я знаю, – виновато улыбался Андрей, – но ведь хочется…»

На Витьку никто не обижался. Витька был свой. И когда однажды во двор пришли чужие ребята и стали приставать к Моне и даже ударили его, Витька накинулся на этих ребят, бил их и приговаривал: "Нашего жида бить?! А вот вам, так вашу!.. " Затем взял одного из чужих за шиворот и сказал Моне: «А ну-ка, жиденок, дай ему». Моня сначала заколебался, но Витька прикрикнул, и Моня ударил парня по лицу. В этот момент Андрей

восхищался Витькой, потому что Витька заступался за слабого, а кроме того, проучил хулигана, оскорблявшего национальность, как фашист».

Героев этого двора Окуджава воспел многократно: адресатом песенки о Леньке Королеве был Борис Федоров, который, правда, пришел с войны живым. Прототип Королева – Ленька Гаврилов, о котором Окуджава рассказывал Шилову, что был это обычный рыжий парень, не заводила, не лидер, ничего королевского, «но почему-то мне его ужасно жалко было, когда он погиб». Нинка Сочилина – первая московская любовь Окуджавы – упомянута в «Упраздненном театре» под своим именем: она дочь того самого слесаря, с которым так и не смогла договориться двадцатипятилетняя Ашхен. Петька Коробов, которому посчастливилось попасть в ансамбль «Джаз веселых поварят» и выплясывать там под песню «Эх, хорошо в стране советской жить!» – написал ее Владимир Лебедев-Шмитгоф, на чьей дочери Окуджава четверть века спустя женится. Юрка Холмогоров, внимательно следящий за войной в Испании и много рассказывающий о будущей войне…

«Во дворе становилось легче. Тут бушевали иные страсти, их грохот сотрясал землю, но это был возвышенный грохот, а не томительное, почти безнадежное домашнее увядание. Шла гражданская война в Испании, все было пронизано сведениями о ней, в мыслях о ней растворялись изможденные лица мамы и бабуси, их глухие голоса».

Мир арбатского двора описан многократно. Частым гостем до войны был тут шарманщик – сочиняя «Песенку старого шарманщика» или «По Сивцеву Вражку проходит шарманка», Окуджава использовал личный, а не книжный опыт. Старьевщики, непременный дворник-татарин (их дворника звали Алим), китайцы-фокусники – но у дома 43 была волшебная особенность: напротив, в доме 30, располагался (и сохранился поныне) самый известный в Москве зоомагазин. Всех героев Арбата Окуджава мифологизировал: о шарманке написал три стихотворения, дворникам посвятил «Песенку о белых дворниках» (не забыв упомянуть, что эти добрые дворовые божества чаще всего были понятыми при арестах – «Я вовсе не верю в их изображения пряничные. Еще в моей памяти живы ночные звонки!»), а позднее рассказывал Михаилу Поздняеву, что Алим был не просто дворником, а татарским князем, к которому за советами ездили татары со всей Москвы и даже Подмосковья. Сам Алим, по свидетельству его сына, был арестован в 1938 году и погиб в Сибири: письмо об этом Окуджава получил после публикации стихотворения «Арбатское вдохновение», где упоминаются

«крутые плечи дворника Алима».

Были у Окуджавы и друзья, презиравшие двор. Об одном из них он рассказал в том же посмертно опубликованном интервью Михаилу Поздняеву «С иллюзиями надо расставаться», где подробно описал свою дворовую компанию. «Среди моих знакомых был всего лишь один такой самостоятельный человек – Владик Ермаков, с которым я подружился после ареста родителей. Владик жил собственной, не коллективной жизнью, у него был свой круг интересов, он много читал – и такого, о чем я понятия не имел. Например, Хемингуэя». Позднее Окуджава посвятил Ермакову «Речитатив» – из посвящения становится ясен полемический смысл стихотворения, защищающего двор – пусть с его мифами, грязью и двойственностью – от критического взгляда. Главная добродетель двора – что здесь «все равны, и дети, и бродяги». А если есть это равенство, «все остальное – вздор».

2

В школе Окуджава учился неважно, легко давалась ему лишь литература, и выручала врожденная грамотность (на самом деле – следствие начитанности). В мировоззрении его царил хаос: он оставался «советским мальчиком», «красным мальчиком», как называл себя в позднейших интервью, но должен был как-то себе объяснить произошедшее с отцом. Он не знал о его смерти, не знала и мать – особое иезуитство было в том, что их держали в полном неведении, и она продолжала хлопоты, уже не нужные ему и опасные для нее самой. В «Упраздненном театре» Окуджава объяснял: «Он числился, как ни горько это было осознавать, сыном врага народа, но минул шок, и он научился понимать, он внушил себе, что с его прекрасным отцом произошла ошибка и скоро это все утрясется. Он, сын врага народа, проводил школьные часы, как в тумане, испытывая чувство вины перед остальными счастливчиками. Однако постепенно выяснилось, что судьбы многих схожи с его судьбой. Он торопился домой, но бабусины причитания были невыносимы, и душа рвалась во двор, где домашние несчастья тускнели и никли. А тут еще Нинка, длинноногая и насмешливая, и свойская, и откровенная с ним, как с подружкой. Когда же он со двора уходил домой и дверь лифта захлопывалась, он преображался, и из лифта выходил почти совсем взрослым человеком, обремененным свалившимися на семью заботами. К счастью, форма, в которую были заключены его душа и тело, оказалась податливой, почти каучуковой, и она,

хоть и болезненно, но приспособилась все-таки, приноровилась, притерлась к новым обстоятельствам. Время летело быстро. Уже начало казаться, что счастья никогда и не было, а было всегда это серое, тревожное, болезненное ожидание перемен. Где-то здесь, за ближайшим поворотом».

О своей «советскости» он написал в 1980 году стихи «Арбатское вдохновение», широко ходившие в самиздате в начале восьмидесятых. Помню, как на одном из вечеров в записке с явной подколкой его попросили прочесть эти стихи, он пообещал, потом забыл, – криком из зала ему напомнили эту просьбу. «А… Да-да, конечно». И, не увиливая, прочел наизусть:

Что мне сказать? Еще люблю свой двор,
его убогость и его простор,
и аромат грошового обеда.
И льну душой к заветному Кремлю,
и усача кремлевского люблю,
и самого себя люблю за это.

Он там сидит, изогнутый в дугу,
и глину разминает на кругу,
и проволочку тянет для основы.
Он лепит, обстоятелен и тих,
меня, надежды, сверстников моих,
отечество… И мы на все готовы.

Что мне сказать? На все готов я был.
Мой страшный век меня почти добил,
но речь не обо мне – она о сыне.
И этот век не менее жесток,
а между тем насмешлив мой сынок:
его не облапошить на мякине.

Еще он, правда, тоже хил и слаб,
но он страдалец, а не гордый раб,
небезопасен и небезоружен…
А глина ведь не вечный матерьял,
и то, что я когда-то потерял,
он в воздухе арбатском обнаружил.

Отчетливо помню, впрочем, что последняя строчка звучала иначе: «Он под стеной кремлевской обнаружил». Что имеется в виду? Ясно, что лирический герой стихотворения потерял самостоятельность и достоинство, дал себя «облапошить на

мякине», превратился в «гордого раба» – исключительно точный оксюморон для обозначения советской лояльности. Ясно и то, что сын обнаружил эту самостоятельность и достоинство в воздухе новых времен. Но почему именно в арбатском или тем более «под стеной кремлевской»? Неужели эти достоинство и гордость, утраченные отцом, так и растворились в арбатском воздухе, ожидая сына? Думаю, здесь заложена мысль о новой, зреющей, изменившейся Москве, которая не верит теперь не только слезам, но и посулам; Кремль – где-то за стенами, а вокруг него – атмосфера новизны и независимости, насмешки и страдания, достоинства и непокорства. Глина поистине оказалась не вечным матерьялом. Трудно, впрочем, допустить, что в 1938 году Окуджава так уж верил в непогрешимость «кремлевского усача». Думаю, его отношение к Берии определил арест матери, а отделять Сталина от Берии он вряд ли был склонен даже в отрочестве. Все-таки слышал разговоры, бывал в Грузии. Вероятнее всего, его окончательное прозрение относится к середине сороковых, но невозможно сомневаться, что «красным мальчиком» он перестал быть именно с тех пор, как взяли Ашхен. Отсюда – и часто упоминаемое пьянство, и девки, и даже воровство: гори всё огнем!

Окуджава упоминает открытку от отца – вряд ли это ошибка памяти: вероятно, Шалико действительно смог чудом передать весточку на волю, или это была часть игры, которую вели с ним следователи… «Мои дорогие, все складывается хорошо. Скоро мы встретимся. Непременно. Обнимаю и целую. Шалико». А в конце 1938 года, когда Булату было уже четырнадцать, забрезжила надежда: убрали Ежова. Приказ о его снятии и назначении Берии был обнародован 8 декабря 1938 года. Ашхен почти сразу добилась приема у нового наркома.

Есть и другая, впрочем, маловероятная версия о том, что Ашхен была у Берии еще в 1937 году, съездив для этого в Тбилиси. Тогда Берия был еще первым секретарем Заккрайкома, секретарем ЦК Грузии, – до его перевода в Москву оставался год, – и Ашхен в 1980 году рассказывала грузинскому исследователю Гизо Зарнадзе, что попала к нему на прием именно тогда. Возникает, однако, вопрос – почему она искала у Берии заступничества от НКВД? Чем мог партийный руководитель Закавказья помочь в деле о вредительстве на Уралвагонзаводе? Можно было апеллировать к давнему знакомству, но отношения семьи Окуджавы с Берией были не особенно приязненными уже в двадцатые годы. Так что логичней выглядит последняя глава «Упраздненного театра»:

«Через несколько дней случилось чудо: ей пришло

уведомление на служебном бланке, в ответ на ее заявление, что народный комиссар внутренних дел примет ее в назначенное время! <…> В назначенный день Ашхен вытащила из гардероба свой старый серый костюм. Он оказался слишком широк, и Мария украдкой ахнула: так похудела ее дочь. Но Ашхен не придала этому значения. Это был недорогой коверкотовый костюм, исполненный в стиле минувших лет. Светло-розовая блузка и черные старенькие туфли вполне с ним гармонировали. Она даже слегка припудрила лицо, особенно – слишком угрожающую синеву под глазами, и вдруг почему-то вспомнила, что когда Лаврентий пришел к ним на Грибоедовскую улицу в Тифлисе, в начале тридцатых, и они вместе праздновали новоселье, она была в этом же костюме. Нет, подумала она, он ничего не сможет сделать, потому что если бы был один Шалико, можно было бы уповать на печальную несуразицу происшедшего, но все, все: и Миша, и Володя, и Коля, и Оля, и Саша!..

Молодой человек у двери слегка прикоснулся к ее локтю, направляя, и они вошли в просторную приемную. Было светло, чисто, строго. Секретарша за громадным столом мягко ей улыбнулась. Ашхен уже отвыкла от этих знаков расположения. Она успела подумать об одном, что, если они окажутся вдвоем, надо будет, как в старые времена, сказать ему, не придавая значения этим стенам: «Послушай, Лаврентий (вот именно – Лаврентий), мне даже странно убеждать тебя… было бы смешно, если бы ты мог подумать, что Шалико… Какой он большевик, ты знаешь не хуже меня… Тут, видимо, рука этого ничтожества, твоего предшественника… Преступная акция… Ты ведь сам прекрасно все понимаешь…»

Ее пригласили войти в распахнутую дубовую дверь, и маленький, короткошеий, плотный Лаврентий, тот же самый, тот же самый, бросился к ней навстречу. "Ва, Ашхен! Ашхен!.. Куда ты пропала?!.. Сколько лет!.. Слушай, куда ты пряталась?!.. (Как будто забыл, что Шалико из-за него укатил на Урал!) Генацвале, генацвале!.. " Она немного оторопела. Он был в обычном коричневом костюме, слегка помятом. У белой в полоску сорочки был непомерно широкий воротник, на короткой, толстой шее галстук выглядел неуклюже, и его узелок наполовину прятался под воротником. Лаврентий как Лаврентий. В том же посверкивающем пенсне. Всегда ей мало симпатичный, но ведь давний соратник по партии! Он усадил ее в мягкое кресло. Сам уселся напротив. Она еще подумала, что хорошо бы без пошлых шуточек, но он и не думал шутить. "Вайме, вайме, – сказал он тихо, – что натворил этот мерзавец!.. " – "Ну хорошо, что это выяснилось, – сказала она строго, – ты ведь не можешь

сомневаться, что Шалико… " – "Как ты похудела! – воскликнул он. – Вайме, вайме!.. " Потом сказал очень по-деловому: "Ашхен, дорогая, навалилось столько всего… оказывается, такой завал всяких преступлений! Так трудно это все освоить, исправить… – внезапно повысил голос, – но мы разберемся, клянусь мамой! Не я буду, если не разберемся!.. – и схватил ее за руку. – А Шалико я займусь завтра же, ты слышишь?..»

Она с трудом удержалась, чтобы не расплакаться, и поэтому резко встала. Он поднялся тоже. Он пошел с ней к двери. "Вайме, Ашхен, кто мог подумать, что мы так встретимся… " Внезапно что-то произошло. Наступила тишина. Секретарша кивнула ей с улыбкой. Молодой человек сопровождал ее до выхода».

«Упраздненный театр» заканчивается словами: «Ночью ее забрали».

Здесь Окуджава обрывает повествование. Катастрофа больше, чем он может высказать; он старается не прикасаться к самым болезненным ранам. Утрата отца – утрата не только личная: это разрыв связей с миром, потеря своего места в нем, крах мировоззрения, но еще не распад самой личности, – а утрату матери он воспринял именно так. Кроме того, это снова означало переезд, потому что теперь ему было четырнадцать и до него могли добраться. Это и было главной причиной его отъезда из Москвы, а не то, что бабушке стало с ним трудно и понадобилась помощь тети Сильвии.

«Письмо к маме», приведенное выше, явно написано о тогдашнем его отчаянии: это в тридцать девятом он представлял ее там, «на нарах посреди Москвы». «Ниточка порвалась меж тобой и мной» – ощущение детское, сохранившееся в его душе в полной неприкосновенности. И когда в 1947 году, восемь лет спустя, он будет встречать мать на тбилисском вокзале – студентом, фронтовиком, без пяти минут женихом, – почувствует себя тем же беспомощным ребенком. Мать в поэзии и автобиографической прозе Окуджавы – символ абсолютной чистоты и всепрощения. Арест отца означал крах внешнего мира, исчезновение матери – крушение внутреннего.

Они с бабушкой и братом прожили на Арбате еще полтора года. Ашхен судили 11 июля 1939 года, она получила пять лет лагерей и столько же ссылки за контрреволюционную деятельность. Ее отправили в карагандинские лагеря. О том, как это было, – а было у всех «троцкисток» примерно одинаково, – рассказывают воспоминания ее лагерной подруги Ксении Чудиновой «Памяти невернувшихся товарищей»:

«Как и другим, мне разрешили написать открытку, обещали дать свидание. Но увидеть детей мне не довелось. Все наши сборы

на этап свернули в два дня и раньше времени пригнали на запасные пути Казанского вокзала, где уже стоял эшелон из теплушек. Старший охранник скомандовал: „Немедленно освободить чемоданы!“ Куда вещи девать? Мы попытались запротестовать, но старший и слушать не стал: „Вы что, на курорт собрались?! Освобождай чемоданы, а то штыками выбросим ваше барахло“.

Некоторые из нас успели получить свидания со своими близкими, им принесли необходимые зимние вещи, а тут забирают чемоданы. Догадались, что можно использовать как мешки юбки, наволочки, рубахи, и кое-как под окрики конвоя стали распихивать свои пожитки.

Простояли мы у эшелона несколько часов, то и дело нас пересчитывали по головам, пока, наконец, не погрузили в теплушки. Здесь мы торопливо настрочили коротенькие записки, сложив их треугольниками. Я написала: «Передайте по адресу это письмо. Нас срочно отправили, и мне не удалось связаться с детьми. Спасибо Вам». В лагере узнала, что письмо не дошло.

В Сызрани нас выгрузили и повели в пересыльную тюрьму. Проходили через большую площадь с огромными лужами. Когда мы оказались в самом грязном месте, старший по конвою вдруг скомандовал: «Ложись!» Мы даже не поняли сразу эту команду, остановились и стояли на месте. «Ложись, мать-перемать!» Больше половины опустились на колени в глубокую грязь, но остальные стояли неподвижно. Ко мне подбежал конвоир и замахнулся прикладом, но другой закричал: «Не тронь ее, отвечать будешь!» – и тут же скомандовал: «Поднимайсь! Шагом марш!»

В Казахстане, куда нас привезли, я вместе с товарищами по этапу сначала оказалась на распределительном пункте Карабаз. Отсюда нас назначили в крупное хозяйство «Бурма» – большой сельскохозяйственный лагерь, сочетавший растениеводство с овцеводством, молочным хозяйством и огородничеством. Имелись здесь различные подсобные мастерские. Работало в «Бурме» больше тысячи заключенных. Меня включили в овощеводческую бригаду, состоявшую почти полностью из политзаключенных и лишь нескольких уголовников. Как и в остальных бригадах, бригадир и учетчики – из урок. Они поощряли безделье своих друзей, ставили им полную выработку за счет политических. Нам же записывали ее не полностью. Бороться с этим практически было невозможно.

Привели нас на поле с еще не убранным горохом. Он перерос, стручки, как ножи, впивались в руки. Бригадир посмотрел и сказал: «Ну, это пусть троцкисты убирают». Потом развел по

делянкам и, показав мне заданный участок, сказал: «Замаливай свои троцкистские грехи». День был очень жаркий. Я работала в кофте с короткими рукавами и старалась изо всех сил. Вообще надо сказать, что политические всегда работали добросовестно. К вечеру норму я перевыполнила, но руки были в крови по локоть, изрезанные острыми стручками. Спали мы в бараке-сарае на соломе, прямо на земле.

В один из дней меня отправили на переборку картофеля в овощехранилище. Кладовщицей там оказалась коммунистка из Киева, профессор-историк. В перерыве она сварила нам немного картофеля, это показалось нам царской едой.

Спустя некоторое время меня перевели в лаготделение «Батык» и назначили так экономистом. Начальник отделения Мишин оказался отзывчивым человеком, относился к заключенным хорошо, не допускал издевательств. Это не прошло ему даром: вскоре его самого посадили.

В «Батыке» я встретилась и подружилась с Зиной Салганик, женой расстрелянного секретаря Фрунзенского райкома партии Москвы Захара Федосеева. С Зиной Салганик и Соней Зильберберг, старой большевичкой, мы сплотили небольшую группу москвичек-партработников. Ашхен Степановну Налбандян хорошо знала еще по Москве, она работала в Москомитете партии».

Сама Ашхен о заключении не написала ничего и рассказывала скупо.

Когда Булат закончил седьмой класс, Сильвия забрала его в Тбилиси. Шестилетний Виктор остался с бабушкой в Москве. Летом сорок первого они жили на даче тетки Марии, там их и застала война. В августе Мария отправила их в Тбилиси, и братья встретились снова. В следующий раз Булат вернулся на Арбат только семь лет спустя, уже после войны. В их квартире жили чужие люди, и вернуть ее не представлялось возможным. Во время одного из визитов он повстречал главную красавицу двора Нюру, жену слесаря Паши. Он помнил ее красивой, сильной, насмешливой – но узнал и в злой согбенной старухе: «Я считаю себя человеком зорким».

На записки слушателей о том, как сейчас во дворе, увековеченном им, он отвечал только одно: «Березы, которые я сажал, выросли». И добавлял: «А теперь я живу в Безбожном переулке».

Глава пятая
ВОЙНА

1

Окуджава переехал в Тбилиси летом 1940 года и осенью пошел в 101-ю школу. Сильвия жила на улице Грибоедова, в доме 9, напротив консерватории. Год, прожитый здесь до войны, оказался в жизни Булата короткой счастливой передышкой – тут он нашел друзей, оставшихся с ним на всю жизнь, и от приблатненной романтики московского двора переместился в пространство беспрерывного праздника двора тбилисского, шумного, буйного и жаркого.

Здесь впервые оценили его литературные таланты – литературу в школе преподавала Анна Аветовна Малхаз-Тарумова, чей муж был к тому времени репрессирован. Она осталась одна с дочерью Ниарой и большую часть времени посвящала ученикам, организуя то литературный вечер, то драмкружок; дома у нее – в ветхой, как вспоминают ученики, квартире – была огромная библиотека, в том числе свежие московские журналы. Она одной из первых отметила поэтическое дарование Булата. Окуджава в Тбилиси расцвел – одноклассники вспоминают его уже не загнанным и замкнутым, как в Москве, а веселым и раскрепощенным.

Компания подобралась соответствующая. В той же школе учился Владимир Мостков, придумавший в 1937 году сбежать в Испанию; но как бежать без оружия? Решено было похитить ружья из Осоавиахима, они там лежали в стрелковом кружке, в запертом шкафу. Шкаф оказалось легко взломать, поскольку ружья были небоевые и запирались кое-как; это учебное оружие сложили на чердаке дома, где жил один из отважной четверки, но напротив этого дома, по ужасному совпадению, находилась бывшая резиденция Берии. Сам он давно пребывал в Москве, но мало ли! Тайник накрыли, а тринадцатилетних похитителей взяли. У Филиппа Тер-Микаэляна, участника несостоявшегося побега, сохранилась справка о десятидневном пребывании в тбилисской пересыльной тюрьме. Поскольку корпоративные принципы в Грузии были сильны даже при сталинизме, родители Тер-Микаэляна сумели дать взятку тбилисскому прокурору, и вся четверка была отпущена – правда, ее попытались расформировать, переведя всех в разные школы. Тер-Микаэлян

остался в сорок второй, а Мосткова перевели в сто первую. Там он и познакомился с Окуджавой, а потом познакомил с ним и Филиппа: «Слушай, у нас такой интересный парень появился в соседнем классе!» Тер-Микаэлян зашел в сто первую – он вспоминал в разговоре с О. Розенблюм, что впервые увидел Окуджаву сидящим не за партой, а на парте, в позе вольной и дерзкой. Они сошлись сразу, а полгода спустя, когда началась война, в компанию был принят Зураб Казбек-Кази-ев, уехавший из Москвы в эвакуацию на родину своего отца-тифлисца. Он вспоминал, что Окуджава особо тянулся к нему – все-таки москвич; жадно расспрашивал, как изменился за год их город.

Этим товарищам по тбилисскому изгнанию и суждено было остаться друзьями Окуджавы на всю жизнь: Мостков впоследствии стал доктором технических наук, заведующим кафедрой гидротехники Московского строительного института. Казбек-Казиев – профессор Архитектурного института, инженер-агротехник. Тер-Микаэлян – мостостроитель, разработчик оригинального метода бурения скважин «под защитой глинистого раствора». Окуджава в нескольких интервью признавался, что его ближайшие друзья не имеют отношения к литературе, хотя и высказывают ему нелицеприятные мнения о его новых сочинениях; в пятидесятые все они переехали в Москву и встречались часто.

Нам почти ничего не известно о том, как встретил Окуджава войну: он не сомневался в ее неизбежности, все поколение росло в повышенной мобилизационной готовности, войной заранее оправдывались жестокость режима и скудость жизни, – но 22 июня оказалось шоком для всех, и прежде всего для власти. Окуджава во всех интервью на военную тему упоминал о своем стремлении на фронт, объяснявшемся, надо полагать, не столько жаждой подвига, сколько свойственной многим детям репрессированных родителей безумной надеждой: может быть, они хоть так спасут своих. Окуджава не знал, жив ли отец (видимо, иллюзий не питал), но получал письма от матери и знал, что она в Казахстане. Возможно, ему казалось, что реабилитация фамилии зависит от него.

Описание первого военного дня, каким запомнил его Окуджава, находим в рассказе «Утро красит нежным светом»: «Да ведь это было совсем недавно: лето в Тбилиси, жара, позднее утро. Мы как раз собирались уезжать к морю. Я и дядя Николай перетряхивали чемоданы. Тетя Сильвия отбирала летние вещи. Мне было семнадцать лет. Вдруг отворилась дверь, и вошла без стука наша соседка. Мы шумно ее приветствовали. Она сказала белыми губами:

– Вы что, ничего не слышали?

– Слышали, – сказал дядя Николай, – столько чего слышали… А что вы имеете в виду?

– Война, – сказала она.

– А-а-а, – засмеялся дядя Николай. – Таити напало на Гаити?

– Перестань, – сказала тетя Сильвия. – Что случилось, дорогая?

– Война, война… – прошелестела соседка. – Включите же радио!

По радио гремели военные марши. Я выглянул в окно – все было прежним.

– Вот что, – сказала тетя Сильвия дяде Николаю и мне, – бегите в магазин и купите побольше масла… Я знаю, что такое война!..

Мы отправились в магазин. Народу было много, но продукты, как обычно, лежали на своих местах. Мы купили целый килограмм масла.

– Может быть, еще? – спросил я.

– Ты сошел с ума! На нас уже смотрят. Стыдно.

Мы принесли то масло домой. Кто знал, что война так затянется?»

О том, сколь болезненно Окуджава воспринимал в это время отрыв от Москвы, свидетельствует сохранившаяся в его архиве киноповесть «Ах, Арбат, мой Арбат…». Из нее ясно, как он представлял арбатский двор после себя. Ведь все они жили мечтой о совместном уходе на фронт, которого никто себе толком не представлял, и о подвигах, воображаемых по фильму «Если завтра война». Окуджава долго не мог смириться с тем, что встречать войну им выпало врозь, что защищать свою Москву они ушли без него – впрочем, останься он в Москве, почти наверняка погиб бы вместе с большинством ополченцев. В сценарии Окуджава, – во многих интервью говоривший, что ушел на фронт именно с Арбата, – пытается домыслить, как они уходили: мы встретим тут героев его песен и прозы, в том числе и Леньку Королева.

«– А вот и Ленька, – сказал Женька. – Здравствуйте, король. Здравствуйте, ваше величество. Как ваша рука? (Руку он поранил, когда тушил зажигалки на крыше. – *Д. Б.)*

Ленька помахал перевязанной рукой.

– Как мои доблестные войска? – спросил он.

– Наши доблестные войска вчера оставили город Минск, – сказал Витька.

– Знаю, – сказал Ленька. – Могли бы меня и не расстраивать.

– Прикажете музыку, ваше величество?

– А прикажу, – сказал Ленька. – Мы будем танцевать с герцогиней.

– О ваше величество, – сказала Зоя, – я всего лишь жалкая пастушка.

– Прекрасно, – сказал Ленька. – Мне надоели герцогини. (Этот диалог задал впоследствии стилистику разговоров Жени Колышкина с радисткой Женечкой. – *Д. Б.)*

– В каком дворе я живу! – сказал Ленька. – По соседству с тремя такими знаменитыми людьми!.. На первом этаже – дядя Сеня алкоголик, в двадцатой квартире – помзам-начпромпродсбыт гражданин Семибратов и, наконец, – герцогиня, мадам Зоя. Сочиняет песенки, которые лично я ценю очень высоко…

– Как будто в доме порядочных никого нет, – сказал Петька.

– Порядочных сколько угодно, – сказал Ленька, – а я говорю о выдающихся. Дядя Сеня – алкоголик, но какой алкоголик!»

Мимо проходит Семибратов, пеняет молодежи, что та смеет танцевать во время войны, не набралась серьезности. Ленька ему отважно возражает, говорит, что на войну никому не хочется. А наутро уходит, потому что накануне женщина с трясущимися руками принесла ему розовую повестку.

«Вот как уходил Ленька Королев: шумных проводов не было. Ранним утром он вышел во двор, когда все еще спали. Только дворничиха Татьяна привычно кружилась с метлой у самой Ленькиной двери.

Вещмешок Ленька держал в руке, как авоську. Он оглядел двор и пошел по нему неторопливо.

– Ты куда это в рань такую? – хмуро спросила Татьяна.

– Во солдаты, теть Тань, – сказал Ленька и подмигнул ей.

– Иди врать-то, – сказала она.

– Вот ей-богу, – засмеялся Ленька, – чтоб мне провалиться, теть Тань. – И перекрестился размашисто.

Но тут она заметила вещмешок и вгляделась в Ленькино лицо попристальней, словно впервые увидела, и так она долго его разглядывала, пока он снова не рассмеялся.

– А мать-то где? – спросила она.

– На заводе, – сказал Ленька, – мы с ней вчера еще простились.

– Ну гляди, Ленька, ох гляди, – хмуро предупредила она, и нельзя было понять, к чему бы это.

А Ленька сделал шаг, потом другой и сказал ей:

– За кем вы теперь, теть Тань, с метлой бегать будете?

– Шагай, шагай, – сказала она, – найдутся.

Он поднял глаза: в другом конце двора стояли Зоя, Петька и

Женька. Женька помахал ему рукой. Ленька отрицательно покачал ладонью.

– Ленька! – крикнул Петька.

– Проводов не будет! – крикнул Ленька.

Они так и остались стоять на месте. А он медленно пошел через двор, выпрямившись, как на параде, передвигая ноги, как мим, изображающий идущего человека, и мешок едва касался земли, а голова его была слегка обращена в сторону, и на тонких губах шевелилась еле заметная улыбка, о которой нельзя было сказать: радостна она или печальна. И так он шел и вдруг остановился у самых качелей. И тронул их пальцем, и они закачались заманчиво. Тогда он уселся на перекладину и сам покачался немного, и мешок волочился за ним по земле.

А ребята стояли в углу двора и смотрели, и не шевелились.

Он вошел в ворота, миновал их и просвистел что-то знакомое, так что свист разлетелся по утреннему двору».

Ничего этого не было с ним, но он хотел, чтоб было. Чтобы он их провожал, а потом ушел сам. И в «Песне московских ополченцев», посвященной Константину Симонову и вошедшей в 1979 году в документальный сериал Романа Кармена «Великая Отечественная», он говорил от их имени, как будто и сам видел, как «затемненье улицы одело»; и в главе сценария «Бомбежка» всё наглядно, как в его автобиографической прозе. Жизнь была там, на Арбате; насильственное отторжение от нее казалось не спасительным, а оскорбительным.

С первого дня войны Окуджава и его друзья осаждали военкоматского офицера, капитана Кочарова, с требованием призвать их. Он отказывался – не подошел возраст – и соглашался использовать добровольцев лишь для вручения повесток (Окуджава вспоминал, что иногда почтальонов бивали – «горесть приносили»). В рассказе он описал одно такое вручение повестки – без всякого, правда, битья:

«В одном из дворов среди низко подвешенных сохнущих простынь и рубашек стояла перед нами еще молодая женщина с большим животом и с мальчиком на руках, и за юбку ее держались две девочки. Все, кто был во дворе, увидев нас, замолчали, поэтому стало очень тихо.

– Кого хотите? – спросила женщина, как будто не расслышала фамилию, которую мы назвали, а сама смотрела не на нас, а на розовую, трепещущую под ветром повестку.

– Мнацаканов Альберт, – сказал я и протянул листок.

– Это мой муж, – сказала женщина. – А что хотите?

– Вы ему передайте и распишитесь…

– Он на заводе… – крикнула она, оглядываясь на соседей.

– Слушай, Офелия, – сказал старик, – бери.

Одной повесткой стало меньше».

Осенью в доме появился младший из дядьев Окуджавы, водитель грузовика, рыжеволосый, голубоглазый, беспутный Рафик, которого Сильвия тщетно пыталась когда-то приобшить к культуре, затаскивала в оперу, а его интересовали только его грузовик да бесчисленные девицы, любившие в нем кататься. Теперь этот дядя Рафик вернулся с фронта, о котором, кстати, в Тбилиси ничего толком не было известно: ходили слухи, что он прорван. В автобиографическом рассказе Окуджава отчего-то переименовал Рафика в Бориса.

«Я застал его дома, когда он мылся над тазом. На полу валялась его замызганная гимнастерка. В доме пахло потом, бензином, чем-то горелым, невыносимым и восхитительным.

– Что же вы, – сказал я Борису, – взяли и драпанули?

Он ничего не ответил, только отфыркивался.

– Уж, наверное, можно там было где-нибудь зацепиться, что ли, – продолжал я строго. – Испугались, что ли?

– Заткнись, – сказал он, – будь человеком. – И ушел в другую комнату. И там он сбросил с себя оставшееся на нем военное, вытащил из шкафа свой единственный гражданский костюмчик, оделся и пошел из дому. В окно я видел, как он шел по Грибоедовской – медленно, вальяжно, по-тбилисски. Наверное, он надеялся за несколько часов передышки отыскать кого-нибудь из старых своих знакомых шоферов, кто, может быть, еще был в Тбилиси и кто, может быть, уже не надеялся снова увидеть его живым.

Не успел он пройти и двадцати шагов, как я с лихорадочной поспешностью напялил на себя его гимнастерку, галифе, сапоги, пилотку и, распространяя благоухание окопов, выскочил на Грибоедовскую и двинулся к Юрке Папинянцу. Просто так идти не хотелось – я ударил строевым шагом и так строевым прошел до самых Сололак, козыряя военным и счастливо избежав патрулей».

В школе Анна Аветовна организовала агитбригаду для выступлений перед ранеными, Булат туда записался потому, что Казбек-Казиев пригласил выступать Наташу Мелик-Пашаеву, главную красавицу класса. Сценку для выступлений сочинили сами – действие происходило в госпитале, Наташа изображала медсестру (почему-то по кличке Аленький Цветочек), Зураб Казбек-Казиев был влюбленным в нее солдатом, а Окуджава – статистом, тоже изображавшим раненого. Была и другая постановка, текст для которой сочиняли коллективно; Ниара Малхаз вспоминает: «Булата, загримированного стариком, с седой

бородой и в каком-то зипуне, со всех сторон окружали девушки и пели: „Дядя Влас, а дядя Влас, слышал, немец прет на нас, с гадинами истыми, с подлыми фашистами“. А „Влас“ отвечал им: „Девки, немец прет на нас далеко не в первый раз. В прошлом не порыться ли? Например, псы-рыцари. Мы тогда немецким псам дали крепко по усам, а спросить им не с кого, не с Александра Невского!“» Окуджава читал в госпиталях стихи (не свои – свои существовали для узкого круга, но он знал наизусть много из Маяковского), а его одноклассник Пиня Бурштейн, по воспоминаниям Казбека-Казиева, пел арию Тореадора из «Кармен» – якобы по-итальянски, но Окуджава заметил, что слова у арии всякий раз другие.

В сентябре 1941 года в Тбилиси был эвакуирован МХАТ. В городе оказались Качалов, Рыжова, Тарханов, Массалитинова, Книппер-Чехова, и Анна Аветовна организовала их выступление в актовом зале 101-й школы. Окуджава предварял его чтением стихов, из которых Тер-Микаэлян, тоже зашедший в сто первую школу на этот концерт, запомнил строчку: «Я ведь тоже москвич, я такой же москвич, как и вы». Качалов расцеловал Булата, это было похоже на державинское благословение. В доме напротив консерватории, на той же лестничной площадке, где жила Сильвия с семьей, обитал эвакуированный директор оперной труппы Большого театра Дмитрий Мчедлидзе (впоследствии, в 1952 году, он переехал в Тбилиси окончательно и возглавил Грузинский театр оперы и балета). Его жена Вера Давыдова, прославленная певица, часто выступала в консерватории; там же играл приехавший из Москвы Рихтер, пела его жена Нина Дорлиак. Именно эти вечера заставили Окуджаву впервые продемонстрировать друзьям свое искусство: у него оказался драматический тенор. Тер-Микаэлян в беседе с О. Розенблюм вспомнил, что Булат раз десять повторял на бис арию Каварадосси из «Тоски» – «Мой час настал, и вот я умираю. Но никогда я так не жаждал жизни!» Ария эта – «E lucevan le stelle» – была в СССР одной из популярнейших, беспрерывно транслировалась по радио. Не исключено, что именно этот текст повлиял на раннее стихотворение Окуджавы, сохранившееся у Тер-Микаэляна:

Мне именно хочется жить. Ну когда вы такое видели,
Чтоб хотелось бы жить, и никак, ну никак не моглось.
Юность моя, почему тебя так обидели?
Почему это мне обидно и больно до слез.
<…>
И, наверно, жить, как монаху в священной обители.

Погасить огонь, в небеса не взводить этажи.
Юность милая, не горюй, что тебя обидели.
Проживем и так, потому что хочется жить.

Всего у Тер-Микаэляна сохранилось четыре стихотворения Окуджавы, написанных в ноябре 1941-го – августе 1942 года. Лучшее из них – заметно стилизованное под Маяковского поздравление Тер-Микаэляну ко дню рождения. Здесь есть и нарочитая грубость («Я простой поэт. И каждой пошленькой бабе обязан писать бесконечно-вздыхающий стих»), и «маяковская» утопическая вера в будущее, которое отменит все предыдущие страдания:

Ты не смотри,
Что многие,
Вздыхая и плача,
Продолжают жить
В обрывках старых
Пролинявших лент.
Это какая-нибудь
Изуродованная жизнью кляча,
Какой-нибудь навсегда
Вымирающий элемент.

У Тер-Микаэляна сохранилось также стихотворное посвящение «Матери», проникнутое верой в ее возвращение («Я увижу тебя за дверью и ее широко распахну»).

Окуджава неоднократно рассказывал, что во время войны ушел из школы и устроился на завод учеником токаря, где занимался ровировкой стволов огнемета. «Что такое ровировка, до сих пор не знаю», – признавался он Юрию Росту. Никто из его друзей этого эпизода не запомнил. По версии О. Розенблюм, Окуджава оставил школу весной 1942 года и до августа, пока не был призван, занимался загадочной ровировкой. В августе его наконец призвали, и здесь мы тоже сталкиваемся с противоречием: по идее, его должны были отправить на фронт уже в мае, по достижении полных восемнадцати. Тем не менее Окуджава настаивает, что добился призыва в апреле, и приводит живописную сцену:

«.Бедный капитан Комаров! Мы все-таки дожали его в один прекрасный день.

– Ладно, – сказал он, еле сдерживаясь, – черт с вами! Завтра придете с кружкой-ложкой. В 9.00.

– А повестки? – спросили мы.

– Бюрократы! – закричал он. – Какие повестки, когда я вам самим говорю!

Но, увидев наши лица, швырнул розовые листки, отошел к окну и прохрипел оттуда:

– Сами будете заполнять, черт вас дери! Моя рука не виновата, запомните. Сами пишите!

Не было ни военкомата, ни капитана Комарова, ни стен, ни Тбилиси…

– Послушай, – сказал я Юрке, – я побегу домой, а ты принесешь повестку… Как будто я ничего не знаю.

Я ворвался в дом и сел у окна, посвистывая. Душа ликовала, коленки дрожали, на вопросы домашних отвечал невпопад. Наконец в дверь позвонили, и тетя Сильвия пошла открывать. Не помню, что уж там говорили, какие были восклицания, ссорились, или пели, или Юрку Папинянца выталкивали вон, или, наоборот, торжественно несли на руках, не помню. Он, видимо, убежал, а тетя Сильвия вошла в комнату с розовой повесткой в руке.

– Повестка? – сказал я как ни в чем не бывало. – Действительно, пора. Засиделся…

– Этого не может быть! – крикнула тетя Сильвия, оглядывая меня с подозрением. – Это ошибка. Тебе только семнадцать… Это ошибка. Я сейчас пойду к военкому…

– Нет, – сказал я со страхом, – это не ошибка. Разве вы не видите, что происходит кругом?

– Я в свое время, – сказал дядя Николай, – хотел убежать к индейцам… А ты, мальчик, знаешь, куда ты торопишься?

– При чем тут индейцы? – сказал я и сам удивился, как я это сказал.

– Это ошибка, – машинально повторила тетя Сильвия. – Я должна пойти…

– Тетя Сильвия, – сказал я твердо, – не надо идти в военкомат. Я ведь все равно уже решил, вы же это прекрасно понимаете. Сшейте мне лучше вещевой мешок.

Она заплакала. Розовая повестка, покружившись, улеглась на полу».

2

Проблема в том, что стихотворение Окуджавы «Если. то…», подаренное Филиппу Тер-Микаэляну, датировано августом 1942 года и вручено, видимо, именно перед прощанием – перед отправкой на фронт: есть и дарственная надпись – «На память, на

счастье, вообще на что угодно дорогому товарищу Филиппу М.». (Как видим, потребность дарить и посвящать собственные тексты была у него уже тогда.) В заявлениях при приеме на работу Окуджава опять-таки везде указывал в качестве даты призыва август 1942-го. Но тогда капитан Кочаров был попросту обязан его призвать, а если и не призывал – то, вероятно, потому, что тетя Сильвия успела позаботиться о его спасении заранее, почему она и повторяет, что «это ошибка». О дальнейшем сам Окуджава рассказывал многажды – и всегда противоречиво; в работе Ольги Розенблюм «Булат Окуджава. Опыт реконструкции биографии (1924–1956)» все эти противоречия подробно отслежены. Получается, что при трудоустройстве он рассказывал одно, в интервью – другое, на концертах – третье, а в автобиографической прозе писал четвертое. Контаминировать из этого целостную картину несложно, но расхождения в деталях остаются. Чтобы не навязывать читателю собственных версий, процитируем интервью Окуджавы Юрию Росту:

«Это был апрель 42-го года. Мы ходили в своем домашнем, присяги не принимали, потому что формы не было. А потом нам выдали шапки альпийских стрелков, и мы, обносившиеся, босиком, в этих альпийских широкополых шляпах, запевая и ударяя босыми ногами в грязь, ходили строем.

А потом в один прекрасный день осенний нас передислоцировали в Азербайджан. Там мы пожили немножко, мечтая попасть на фронт. Потому что здесь кормили плохо, а все рассказывали, что на фронте кормят лучше, там фронтовая пайка, там нужно козырять (по контексту явно – «не нужно козырять», ошибка расшифровки. – *Д. Б.),* там своя жизнь. Фронт был вожделенным счастьем. Все мечтали об этом.

Однажды нас вдруг подняли. Повезли в баню и после помывки выдали новую форму. Но повезли не на фронт, а под Тбилиси в какой-то военный городок за колючей проволокой. Там мы изучали искусство пользования ручной гранатой. Раздали вечером гранаты и предупредили, что если сунуть неудачно капсюль внутрь, то тут же взрыв, и все. Гранаты заставили на пояс прицепить. Капсюли отдельно, и велели лечь спать. Мы ложились медленно, стараясь не дышать. Ночь была страшная. Утром смотрим, стоят студебекеры новенькие американские, наши минометы прицеплены к ним. По машинам! И начались наши фронтовые скитания».

В стихотворении 1964 года «Вывески» Окуджава назвал тбилисское предместье, где стоял их военный городок: Навтлуги.

Уходит из Навтлуга батарея.

Тбилиси, вид твой трогателен и нелеп:
по-прежнему на синем – «бакалея»,
и по-коричневому – «хлеб».

Вот «парикмахерская», «гастроном», «пивная».
Вдруг оживают вывески. Живут.
Бегут за нами, руки воздевая.
С машины стаскивают нас. Зовут.

Мешаются с толпою женщин.
Бегут, пока не скроет поворот…
Их платьица из разноцветной жести
осенний ветер теребит и рвет.
<…>
Мы проезжаем город. По проспекту.
Мы выезжаем за гору. Война.
И вывески, как старые конспекты,
свои распахивают письмена.

О вывески в дни мира и войны!
Что ни случись: потоп, землетрясенье,
январский холод, листопад осенний —
а им висеть. Они пригвождены.

Продолжалась его война так же неромантично, как началась.

«Это была Отдельная минометная батарея, которая придавалась разным частям. Вот мы едем-едем, нас должны придать такому-то полку. Приезжаем, оказывается, там уже батарея есть. Потом несколько дней ждем, потом нас отправляют в другое место. Опять эшелон, опять придают какому-то полку. Придали, оказывается, у нас нет довольствия. Все жрут, а нам есть нечего. Что делать? И командир нам как-то говорит, что надо самим еду доставать. Мы по парам разделились и пошли по разным кубанским селам просить милостыню. Кто что давал. В казарме все это раскладывали на одинаковые кучки. Потом один отворачивался: Кому? – Тому. Так командиры питались и мы.

Потом попали на фронт, где меня ранило весьма прозаически из крупнокалиберного пулемета, с самолета. «Рама» летала и постреливала. Случайно какая-то пуля раздробила кость и застряла в бедре. Я долго ее потом носил на веревочке…

– Вы так и не успели повоевать толком?

– Нет. Месяца полтора. Я вообще в чистом виде на фронте очень мало воевал. В основном скитался из части в часть. А потом

– запасной полк, там мариновали. Но запасной полк – это просто лагерь. Кормили бурдой какой-то. Заставляли работать. Жутко было. Осенью 43-го года опять баня, опять новая одежда. Эшелон. И повезли. Слух пошел, что под Новороссийск нас везут. По пути к тому же к поезду выходили крестьяне. Со жратвой. Мы им американские ботинки рыжие, и они взамен тоже ботинки, но разбитые, и еще в придачу кусок хлеба и сала кусок.

Поэтому мы приехали к месту назначения грязные, рваные, похожие на обезьян, спившиеся. И командиры, и солдаты. И нас велели отправить в Батуми, в какую-то воинскую часть приводить в чувство. Там казармы, на полу солома, прямо на соломе мы спали. Ничего не делали. Я запомнил только то, что повели нас на экскурсию почему-то дачу Берии смотреть. Большой белый дом на холме. Разрешили через окна посмотреть убранство. Роскошная столовая, громадная, барская. А товарищи мои были в прошлом профессиональные жулики. Очень добрые ребята. Они там побегали по даче, разнюхали. Мы пришли, легли спать, ночью я проснулся – их нет. К утру в казарму пришли какие-то люди и ребят арестовали. Выяснилось, что ночью они все столовое серебро унесли. Ночью же отнесли в скупку. Их выследили.

А нас погрузили на баржу и повезли под Новороссийск. У нас почему-то много вина всякого: пьем и плывем, пьем и плывем. Однажды ранним утром нас построили на палубе. Пришел какой-то фронтовой начальник, посмотрел на нас и ушел. В таком виде не принимают.

Меня вновь отправили в запасной полк, где я опять мучился, пока не пришли вербовщики. Я уже на фронте побывал, я уже землянки порыл, я уже наелся всем этим. Никакого романтизма – пожрать, поспать и ничего не делать – это главное. Один офицер набирает людей в артиллерию большой мощности – резерв главного командования. Часть стояла где-то в Закавказье, в горах. Не воевала с первого дня. И не предполагается, что будет воевать. Подумал: что там-то может быть трудного? Снаряды подносить – эта работа мне не страшна. А что еще? Думаю: такая лафа. И я завербовался. Большинство ребят на фронт рвались. Потому что там жратва лучше была. И вообще повольней было. Если не убьют, значит, хорошо. А я пошел в эту часть…

Нас повезли высоко в Нагорный Карабах, там в Степанакерте располагалось то ли Кубанское, то ли Саратовское пехотное училище. И меня перевербовали в него курсантом. Я посчитал: через полгода буду младшим лейтенантом…

Зачислили меня, и началась муштра невыносимая. Такая муштра началась, что не дай Бог. Полгода ждать – умру. Я человек нетерпеливый. Месяца три промучился. Иду к замполиту,

разрешите доложить: так, мол, и так, отец мой арестован, враг народа. Он говорит, сын за отца не отвечает. Я говорю, я знаю все, но на всякий случай, чтобы вы не сказали, что я скрыл. Молодцом, – говорит, – правильно сделали. Идите, работайте спокойно. И я с горьким сердцем пошел работать спокойно. На следующее утро построение после завтрака, Окуджава, Филимонов, Семенов выйти из строя, остальным – направо, на занятия шагом марш! И все пошли. А нам – продаттестаты и назначение в артиллерийскую часть, из которой меня переманили.

– Многие на войне чувствовали, что они необходимы. Позже они вспоминали о тех годах, как о лучшем времени жизни.

– Я очень жалею этих людей. На фронте были свои достоинства: какая-то раскованность, возможность сказать правду в лицо, себя проявить, было какое-то братство. И все, пожалуй. Война учила мужеству и закалке, но закалку и в лагере получали. А в основном это был ужас и разрушение душ. Были люди, которые вспоминают лагерь с удовольствием. Сидела с моей матерью одна женщина. И потом, когда встречались каторжанки, говорили о прошлом, о кошмарах лагеря, она счастливо вспоминала: «А помнишь, как жили дружно, как я вам супы разливала? Вот было время!»

Я хотел сказать другое. Когда я только отправился на фронт, во мне бушевала страсть защитить, участвовать, быть полезным. Это был юношеский романтизм человека, не обремененного заботами, семьей. Я не помню, чтобы простой народ уходил на фронт радостно. Добровольцами шли, как ни странно, интеллигенты, но об этом мы стыдливо умалчиваем до сих пор. А так война была абсолютно жесткой повинностью.

Больше того, рабочие, как правило, были защищены литерами всякими, потому что нужно было делать снаряды. А вот крестьян отдирали от земли. Аппарат подавления функционировал точно так же, как раньше, только в экстремальных условиях – более жестко, более откровенно.

Я помню, написал один материал военный: войну может воспевать либо человек неумный, либо если это писатель, то только тот, кто делает ее предметом спекуляции. И поэтому все эти повести и романы наших военных писателей я не могу читать, я понимаю, что они недостоверны. Просчеты, поражения – все это умалчивается. А теперь особенно. Прошлые 60 лет вообще превратились в ложь. В зале Чайковского поэтический вечер. Я выхожу, читаю стихи против Сталина, против войны, и весь зал аплодирует (это я к примеру говорю). Потом выходит Андрей Дементьев и читает стихи о том, как славно мы воевали, как мы

всыпали немцам, так пусть они знают свое место, пусть помнят, кто они такие, и зал опять аплодирует.

Мало кто думает о том, что немцы сами помогли Советскому Союзу себя победить: представьте себе, если бы они не расстреливали, а собирали колхозников и говорили бы им – мы пришли, чтобы освободить вас от ига. Выбирайте себе форму правления, хотите колхоз, пожалуйста, колхоз. Хотите единоличное хозяйство – пожалуйста. Если бы они превратили наши лозунги в дело, они могли бы выиграть войну. Но системы у нас похожи. Они поступали точно так же, как поступали бы мы. Просто наша страна оказалась мощнее, темнее и терпеливее».

Вскоре эта крамольная мысль Окуджавы – о том, что немцы вполне могли выиграть войну, если бы лучше обходились с местным населением, – нашла неожиданное подтверждение, хотя многие и до сих пор не готовы с ней примириться (и я в том числе). Современный историк Марк Солонин опубликовал книгу «22 июня, или Когда началась Великая Отечественная война?», где с фактами в руках доказывает, что активное сопротивление Красной армии немецким захватчикам началось далеко не сразу; что целые части бросали оружие и уходили в тыл; что армия была дезорганизована и не хотела защищать сталинскую власть. Все это и посейчас выглядит экзотикой, но совпадает с впечатлениями Окуджавы, который о настроениях фронтовиков знал не понаслышке.

А вот более подробный рассказ – о том же самом; сделаем, однако, скидку на то, что «Приключения секретного баптиста» – вещь гротескная, с преувеличениями, написанная в 1984 году, во времена насмешливого озлобления на душную советскую жизнь:

«После ранения и госпиталя занесло Андрея Шамина в запасной полк на Кавказе. Это была отставная часть, где не было никакой муштры, а просто тихое прозябание за колючей проволокой на голодном пайке в ожидании вербовщиков. Вербовщиков ждали как манны небесной, ибо в полку все были бывалые фронтовики, а это прозябание становилось с каждым днем все унизительнее и унизительнее. Пусть смерть, раны, бессонные сутки, только бы не это полуарестантское безделье. Кто-то даже предположил, что кормят впроголодь и жить вынуждают в тесных вагончиках с общими нарами, где повернуться на другой бок можно только по команде всем вместе, чтобы осточертела такая жизнь и фронт грезился избавлением. Очень может быть.

Какой-то злой гений планировал настроения армии, и армия проклинала запасные полки и одуревших от сна и голода командиров.

По утрам были разводы на занятия. Затем взводы расходились по окрестностям военного городка, добирались до укромного овражка, и тогда под общий невеселый смех раздавалась команда спать. Пустые животы урчали. Некоторые и впрямь располагались под кустиками, остальные курили до одури, собирали съедобные коренья, разную травку, с ужасом говорили о предстоящей осени. Дотягивали так до обеда, затем швыряли несколько боевых гранат в глубину овражка и с вялой песней отправлялись в полк. Эхо разрывов доносилось до полка, чтобы все знали, как славно потрудились солдатики. В обед разливали по котелкам жидкую баланду, в которой по-нищенски шевелились редкие ржавые галушки. Животы начинали урчать сразу же после обеда. И так каждый день, и никакого просвета. Раздражали слухи, что вот опять из соседней части ушла на фронт маршевая рота. Плакали от беспомощности. Но наконец и в их полку сформировалась маршевая рота: с песней в баню, по большому куску мыла, новое обмундирование – голубая мечта, особенно – американские ботинки. С песней из бани, а утром эшелон. Маршевая рота направлялась в Батуми, а оттуда путь лежал к Новороссийску, в самое пекло. Замечательно! Давай-давай! Поезд тронулся, и тут началась несусветица. Андрей смутно помнил детали. На первой же станции большинство обменяло у крестьян американские ботинки на чачу, хлеб, сыр, получив взамен кроме продуктов по паре старых сношенных ботинок. Поезд тронулся, и по вагонам раздалось пение. Маршевая рота была пьяна. Андрей выпил тоже и закусил, и умилился, и на следующей остановке ловко обменял свои ботинки, натянул на ноги бесформенную, стоптанную кожу, получил чачу и кукурузные лепешки. Затем начали обменивать новые гимнастерки и штаны, за все получая старую рухлядь, и питье не прекращалось. К Батуми рота преобразилась до неузнаваемости. Андрей, чтобы хоть немного протрезветь, уселся на вагонную подножку. Прохватило ветерком, мазутным духом. Потом пошел дождь. Небо было ясное, а дождь не унимался. Андрей поднял голову и увидел, что над ним навис командир роты: белое лицо, невменяемые глаза, пальцы на ширинке. «Эй!» – крикнул Андрей, заслоняясь от струи, но комроты ничего не соображал.

Так, хмельных и истерзанных, довезли их до Батуми, и они добрались до загородных казарм и повалились на солому. Проснулись утром – толпа оборванцев. Ждали возмездия, но наказывать было некого: все отличились <…>. В запасном полку продолжалась прежняя жизнь, однако недолго. Их снова одели в новое, заменили им командира. Тут приехала тетя Сильвия,

сестра матери, навестить Андрея. Свидание было коротко и странно. Андрей ликовал по поводу скорой отправки, а тетка грустила и пыталась умолить командиров… Затем она уехала, а роту подняли по тревоге, чтобы вести на вокзал. Тут всех построили, выкрикнули Андрея. Он вышел перед строем… Остальным скомандовали: «Направо! Марш!» И рота отправилась на вокзал, оставив Андрея на плацу в одиночестве. Он бросился к политруку, дознавался, выспрашивал, но ему сказали: «Рота пошла на пополнение гвардии». – «Ну и что же?» – не понял он. «А то же, что сами должны понимать, – сказали ему, – не всем в гвардию можно». – «Так ведь у многих отцы арестованы!» – крикнул он. «Кругом!» – крикнули ему, и он отправился в свой опустевший вагончик.

Только после войны в припадке откровенности тетка рассказала, как привезла с собою несколько бутылок коньяка и еще кое-какие дары, благо было за что ухватиться. Но это стало известно после войны, а тогда, когда о нем забыли, он умудрился записаться в военное училище. Случилось это так. Через два месяца после печального расставания с ротой нагрянули вербовщики, и Андрей попал в артиллерийскую бригаду. Отсюда было до фронта рукой подать, и действительно спустя месяц бригада была брошена на передовую, и там в первом же бою Андрея контузило. После госпиталя он записался в стрелковое училище, чтобы избавиться от тягот солдатской жизни: надоело рыть окопы начальству. Так он подумал и записался, а через неделю пожалел, да было слишком поздно. Это было долговременное училище с жестокой муштрой, от которой Андрей успел отвыкнуть, но вырваться из него было почти невозможно. Тогда Андрей явился к начальству училища и сообщил, что его родители – враги народа. Начальник вздрогнул, но сказал: «Что с того? Сын ведь за отца не отвечает…» – «Так точно, – сказал Андрей, – я понимаю, я просто не хочу, чтобы вы думали, что я скрыл». На следующее утро был приказ об его отчислении, и он отправился в запасной полк».

Конечно, Андрей Шамин – не Булат Окуджава. Подлинная фронтовая биография рядового Окуджавы реконструируется так: с августа по сентябрь 1942 года – карантин в 10-м отдельном запасном минометном дивизионе, в Кахетии (возможно, отсюда впоследствии – «десятый наш десантный батальон»). Затем в том же карантине – после двухмесячного обучения под руководством мрачного сержанта Ланцова – он сам муштрует вновь прибывших, как о том повествуется в рассказе «Уроки музыки». И уже от него достается старым новобранцам, годящимся ему в отцы и мирно спрашивающим его по вечерам, пишут ли ему из дома. А ему не

пишут – некому.

С октября 1942 года по 16 декабря (эту дату он называл, говоря о своем ранении) – он на Северо-Кавказском фронте, под Моздоком, в составе минометной бригады 254-го гвардейского кавалерийского полка 5-го гвардейского Донского кавалерийского казачьего корпуса под командованием генерал-майора А. Г. Селиванова. Впоследствии именно этот факт – служба в Донском корпусе – будет отображен при его публикации в газете «Боец РККА», где у него летом 1945 года появилась даже собственная рубрика: «Красноармеец Окуджава попал в этот корпус в разгар войны с немецкими захватчиками. С ним сроднился он, с ним прошел с жаркими боями не одну сотню километров. Только после тяжелого ранения тов. Окуджава покинул боевых товарищей и впоследствии, после излечения в госпитале, был демобилизован».

Этот период – сильно приукрашенный в редакционной врезке – как раз и описан в повести «Будь здоров, школяр!», в которую вместился почти весь собственно фронтовой опыт Окуджавы; это описание точно совпадает с его ранними стихами о войне – в частности, с «Первым днем на передовой», написанным в 1957 году:

Волнения не выдавая,
оглядываюсь, не расспрашивая.
Так вот она, передовая!
В ней ничего нет страшного.

Трава не выжжена, лесок не хмур,
и до поры
объявляется перекур.
Звенят комары.

Звенят, звенят
возле меня.
Летят, летят —
крови моей хотят.

Отбиваюсь в изнеможении
и вдруг впадаю в сон:
дым сражения, окружение,
гибнет, гибнет мой батальон.

А пули звенят
возле меня.

Летят, летят —
крови моей хотят.
Кричу, обессилев,

через хрипоту:
«Пропадаю!»
И к ногам осины,
весь в поту,
припадаю.

Жить хочется!
Жить хочется!
Когда же это кончится?..

Мне немного лет…
гибнуть толку нет…
я ночных дозоров не выстоял…
я еще ни разу не выстрелил…
Я в сопревшую листву зарываюсь
и просыпаюсь…

Я, к стволу осины прислонившись, сижу,
я в глаза товарищам гляжу-гляжу:
а что, если кто-нибудь в том сне побывал?
А что, если видели, как я воевал?

Вспоминая этот же первый день на передовой, он рассказывал на концерте в 1969 году:

– В первый день я попал на передовую. И я, и несколько моих товарищей, такие же, как я, семнадцатилетние, очень бодро и счастливо выглядели. И на груди у нас висели автоматы. И мы шли вперед в расположение нашей батареи. И уже представляли каждый в своем воображении, как мы сейчас будем прекрасно воевать и сражаться. И в тот самый момент, когда наши фантазии достигли кульминации, вдруг разорвалась мина, и мы все упали на землю, потому что полагалось падать. Но мы упали, как полагалось, а мина-то упала от нас на расстоянии полукилометра. Потом все, кто находился поблизости, шли мимо нас, а мы лежали. Все проходили по своим делам, а мы лежали. Потом мы услышали смех над собой.

Подняли головы. Поняли, что пора уже вставать. Встали и тоже пошли. Это было первое наше боевое крещение. Тогда я первый раз узнал, что я трус. Первый раз. Кстати, должен вам

сказать, что до этого я считал себя очень храбрым человеком, и все, кто был со мной, считали себя самыми храбрыми. Все, кто были со мной, – они тоже боялись: одни показывали вид, другие не показывали – все боялись. Это меня немножечко утешило.

16 декабря он был ранен, и ранение это подробно описано в «Школяре»:

«А Сашка по одной швыряет ложки. Размахивается и швыряет. И вдруг одна ложка попадает мне в ногу. Как это получилось, понять не могу.

– Больно, – говорю я, – что ты ложки раскидываешь?

– А я не в тебя, – говорит Сашка.

А ноге все больней и больней. Я хочу встать, но левая нога моя не выпрямляется.

– Ты что? – спрашивает Коля.

– Что-то нога не выпрямляется, – говорю я, – больно очень.

Он осматривает ногу.

– Снимай-ка ватные штаны, – приказывает он.

– Что ты, что ты, – говорю я, – зачем это? Меня ж не ранило, не задело даже… – Но мне страшно уже. Где-то там, внутри, под сердцем, что-то противно копошится.

– Снимай, говорю, гад!

Я опускаю стеганые ватные штаны. Левое бедро в крови. В белой кальсонине маленькая черная дырочка, и оттуда ползет кровь… Моя кровь… А боль затухает… только голова кружится. И тошнит немного.

– Это ложкой, да? – испуганно спрашивает Сашка. – Что же это такое?

– «Рама», – говорит Коля, – хорошо, что не в голову.

Ранен!.. Как же это так? Ни боя, ничего. В тишине вечерней. Грудью на дот не бросался. В штыки не ходил. Коля уходит куда-то, приходит, снова уходит. Нога не распрямляется.

– Жилу задело, – говорит Сашка.

– Что ж никто не идет? – спрашиваю я. – Я ведь кровью истеку.

– Ничего, крови хватит. Ты вот прислонись-ка, полежи.

Приходит Коля. Приводит санинструктора. Тот делает укол мне:

– Это чтобы столбняка не было.

Перебинтовывает. Меня кладут на чью-то шинель. Кто-то приходит и уходит. Как-то все уже неинтересно. Я долго лежу. Холода я не чувствую. Я слышу, как Коля кричит:

– Замерзнет человек! Надо в санбат отправлять, а старшина, гад, машину не дает.

Кому это он говорит? А-а, это комбат идет ко мне. Он ничего

не говорит. Он смотрит на меня. Может быть, сказать ему, чтобы велел сапоги мне выдать? А впрочем, к чему они мне теперь?.. Подходит полуторка. На ней бочки железные из-под бензина.

– Придется меж бочек устроиться, – слышу я голос комбата.

Какая разница, где устраиваться.

Мне суют в карман какие-то бумаги. Не могу разобрать, кто сует… Какая, впрочем, разница?

– Это документы, – говорит Коля, – в медсанбате сдашь.

Меня кладут в кузов. Пустые бочки, как часовые, стоят вокруг меня. И машина уходит. Все. Я сплю, пока мы едем по дороге, по которой я двигался на север. Я сплю. Без сновидений. Мне тепло и мягко. Бочки окружают меня.

Я просыпаюсь на несколько минут, когда меня несут в барак медсанбата.

Укладывают на пол. И я засыпаю снова».

«Школяр» – вещь сновидческая, все происходит в тумане, неясно – что, куда, зачем… Фотографически точное воспроизведение первых дней на войне, когда от недосыпа и недоедания все спутано: есть, конечно, интерес к молоденькой связистке или огорчение по поводу отсутствующей ложки, или досада из-за того, что и не повоевал совсем, а ранило. Но этой раной, этой летавшей над позициями «Рамой» – немецким самолетом-разведчиком, который и стрелял-то для развлечения, – Окуджава был, как ни странно, спасен. Сам он об этом написал двадцать семь лет спустя:

Когда на земле бушевала война
и были убийства в цене,
он раной одной откупился сполна
от смерти на этой войне.

И хотя стихотворение это – «Душевный разговор с сыном» – в высшей степени иронично, думаю, он действительно полагал, что дешево отделался. Потому что активных боевых действий на его долю больше не выпало. Говоря в стихах о ста днях своей службы, он не преувеличивает и не преуменьшает:

Сто раз закат краснел, рассвет синел,
сто раз я клял тебя, песок моздокский,
пока ты жег насквозь мою шинель
и блиндажа жевал сухие доски.

А я жевал такие сухари!
Они хрустели на зубах, хрустели…

А мы шинели рваные расстелим —
и ну жевать. Такие сухари!

Их десять лет сушили, не соврать,
да ты еще их выбелил, песочек…
А мы, бывало, их в воде размочим —
и ну жевать, и крошек не собрать.

Сыпь пощедрей, товарищ старшина!
Пируем – и солдаты, и начальство…
А пули? Пули были. Били часто.
Да что о них рассказывать, – война.

После этих ста дней был госпиталь, после госпиталя – с января 1943 года – запасной полк, Батуми, передислокация под Новороссийск, возвращение все в тот же запасной полк (в личном листке по учету кадров 1953 года Окуджава указал его номер – 124-й стрелковый), удавшаяся попытка записаться в артиллерийскую часть (резерв главного командования), отправка в Степанакерт, там Окуджаву переманили в пехотное училище, три месяца он промучился, донес на себя и был возвращен в артиллерию. Там, в 126-й артиллерийской бригаде, он сочинил первую свою песню – «Нам в холодных теплушках не спалось», только эта строка и уцелела. Правда, сослуживцы его запомнили и уже в семидесятые годы написали письмо в «Комсомольскую правду» – не тот ли знаменитый Окуджава, который сегодня выпускает книги и пластинки, служил с ними когда-то в артиллерии на Кавказе? Там, в бригаде, он и служил до марта 1944 года, пока не вернулся в Тбилиси… но об обстоятельствах этого возвращения нам и вовсе уж ничего не известно. Из «Приключений секретного баптиста» мы знаем, что Андрей Шамин был контужен в первом же бою; сам Окуджава о контузии нигде не упоминает. После демобилизации он по-прежнему живет у Сильвии, общается с друзьями и посещает первые в своей жизни литобъединения. Военный его опыт на этом заканчивается.

20 июня 1944 года он получает аттестат о среднем образовании и с этого момента живет в Тбилиси уже безвыездно, а 9 мая 1945 года здесь же отмечает свой двадцать первый день рождения. В аттестате, выданном Третьей вечерней школой, две пятерки (русский язык и литература), четверки по химии, истории, черчению («графике») и немецкому, а по алгебре и геометрии, географии, биологии, астрономии, тригонометрии, физике и даже конституции СССР – тройки.

Все это в совокупности наводит на мысль о главном парадоксе военной поэзии Окуджавы: десяток самых популярных советских песен о войне, сотню знаменитых военных стихов, множество текстов, в которых присутствуют фронтовые реминисценции и метафоры, – от исторического «Батального полотна» до фольклорной стилизации «Примета», – написал человек, по-настоящему увидевший на фронте не столько войну, сколько бардак и неразбериху полутылового, запасного существования, да жестокую муштру в том же тылу, да постоянный голод, раздолбайство и пьянство. Все это отлично объясняет его ненависть к войне и демонстративное нежелание оправдывать ее:

Не верь войне, мальчишка,
не верь, она грустна,
она грязна, мальчишка,
как сапоги, тесна.
Твои лихие кони
не смогут ничего:
ты весь как на ладони,
все пули – в одного.

Его неизменно бесили советская милитаристская идеология, культ героической гибели и воинской доблести:

Встанет, встанет над землей радуга,
будет мир тишиной богат,
но еще многих всяких дураков радует
бравое пение солдат.

Нам предстоит не раз еще упомянуть доклад Владимира Новикова «Каким будет роман о Булате?», в котором предпринята попытка наметить основные линии будущей биографии Окуджавы в серии «ЖЗЛ». Автор цитирует Пушкина: «Но боюсь, среди сражений ты утратишь навсегда скромность робкую движений, прелесть неги и стыда!» Окуджава, подчеркивает Новиков, неги и стыда не утратил. Поистине – судьба Евгения хранила, несмотря на все испытания, через которые ему пришлось пройти с тридцать седьмого. Становится ясен смысл поздней (1985) песни Окуджавы:

Судьба ли меня защитила, надежно укрыв от огня?
Какая-то тайная сила всю жизнь охраняла меня.
И так все сошлось, дорогая: наверно, я там не сгорел,
чтоб выкрикнуть здесь, догорая, все то, что другой не успел.

Бывает опыт, который начисто убивает творческую способность, особенно в душах тонких и ранимых; Окуджава мог выжить на войне – но не сохранить сентиментальность и гордость, две главные черты, определявшие его характер. Не зря школяр с первого дня на войне сознает свою обреченность:

«Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умирать. Маленький кусочек свинца в сердце, в голову – и все? И мое горячее тело уже не будет горячим?.. Пусть будут страдания. Кто сказал, что я боюсь страдать? Это дома я многого боялся. Дома. А теперь я все уже узнал, все попробовал. Разве не достаточно одному столько знать? Я ведь пригожусь для жизни. Помогите мне. Ведь это даже смешно – убивать человека, который ничего не успел совершить. Я даже десятого класса не кончил. Помогите мне. Я не о любви говорю. Черт с ней, с любовью. Я согласен не любить. В конце концов, я уже любил. С меня хватит, если на то пошло. У меня мама есть. Что будет с ней?.. А вы знаете, как сладко, когда мама гладит по голове? Я еще не успел от этого отвыкнуть. Я еще нигде толком не побывал. Кому я говорю все это? У кого прошу помощи? Может быть, вот у них, у этих бревен, которыми укреплен блиндаж? Они и сами не рады, что здесь торчат. Они ведь соснами шумели так недавно…»

Те, кто так думал, те, кто еще не забыл, как мама гладит по голове, – до Победы, как правило, не доживали. И то, что Окуджава большую часть своей фронтовой жизни провел в муштре, голоде, передислокациях, переездах из училища в часть и обратно, не только внушило ему отвращение к армейской службе как таковой, но и сберегло его душу от фронтовой закалки. Закалка – это не всегда хорошо. Мы не знаем, как писали бы Самойлов и Слуцкий, если бы не фронтовой опыт: они могли не состояться вовсе, а могли бы стать поэтами куда более открытыми и романтическими, лириками в полном смысле слова. Во всяком случае, интимнее Окуджавы о войне никто не высказался, но это удалось ему лишь потому, что военный опыт не превратил мальчика в мужа. Этот этап был у него впереди.

Естественно спросить: почему же он, так ненавидевший войну, всю жизнь писал о ней, видел ее всюду, прибегал к военным метафорам на каждом шагу? Почему война присутствует

в его исторической прозе и в поэтических притчах – не реальная, не Отечественная, но другая, никогда не виденная или вообще выдуманная? Откуда эта воинственность его героев – и полная их беспомощность в реальности?

Но в том и дело, что реальная война не может быть темой романтической лирики. Об этом еще в 1941 году написал вскоре погибший Михаил Кульчицкий. Окуджава потому и смог написать о своих бумажных и оловянных солдатах, о песнях своего полка и о последнем походе своего поколения, что никакая конкретная реальность для него за этим не стоит.

Однако война сыграла в творчестве и жизни Окуджавы еще одну, исключительно важную роль. Он получил право говорить от имени фронтового поколения. Когда в 1964 году на концерте в Лужниках его спросили, как он относится к стихотворению Н. Грибачева «Нет, мальчики!» – откровенно погромному, – он имел полное моральное право ответить: «Я перестал быть мальчиком на фронте в 1942 году». Война придала творчеству Окуджавы особого рода правомочность: если бы он не воевал, не мог предъявить боевой опыт и ранение – его легче было бы задушить, и наверняка задушили бы.

При этом отрицать его фронтовой опыт, как делают иные чересчур ретивые критики, тоже никто не имеет права. Он был на передовой, был ранен – пусть не в бою, – участвовал в реальных боевых действиях, а что это продолжалось не так уж долго – так многим его нынешним хулителям хватило бы и часа, чтобы испугаться на всю жизнь. Окуджава воевал ровно столько, чтобы говорить о войне с полным правом и со знанием дела, – но меньше, чем нужно было для перерождения. И в этом Промысел о его судьбе и даре виден отчетливей всего.

Часть вторая
ШКОЛЯР

Глава первая
ЗАНОСЧИВЫЙ МАЛЬЧИК

1

В жизни Окуджавы было три круга надежды, три творческих взлета. Все три совпали с историческими переломами – периодами государственных послаблений и общенародных иллюзий; все так или иначе совпадали со вспышками всенародной творческой активности на грани эйфории. Собственно, в биографии Блока можно найти те же три круга – стоит вспомнить его предисловие к «Двенадцати»: «В январе 1918 я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914». И 1914-й, и 1918-й, и даже 1907-й – переломные для России даты, но Блок с его удивительным чутьем на гибельность и «любовью к гибели» предпочитал отдаваться стихии именно тогда, когда страна в очередной раз шагала к пропасти: реакция, война, революция.

Три вспышки лирической активности в жизни и творчестве Окуджавы – 1945–1947, 1957–1966, 1982–1985. Наибольшее количество песен написано именно в это время. Первые надежды – конец войны, всеобщий вздох облегчения после нечеловеческого напряжения, вера в благие перемены и обновление страны; все это очень быстро закончилось, но Окуджава успел написать первые песни. Это «Неистов и упрям», которую немедленно подхватили его друзья-студенты, и – предположительно – «Эта женщина – увижу и немею», адресованная, по воспоминаниям свояченицы, первой жене. После того как студенческий кружок Окуджавы оказался в поле зрения органов, а самому ему пришлось на полгода уехать из Тбилиси к московской тетке, он от иллюзий избавился и с песнями временно расстался. А в сорок девятом опять взяли его мать, и тут уж стало совсем не до надежд.

Второй и главный в его судьбе период счастливых обольщений пришелся на оттепель, когда и самые упрямые антисоветские мастодонты заколебались, думая, что худшее не повторится. Этот период общих надежд и всенародного творчества продолжался довольно долго. Всем казалось, что назад возврата нет. Потом выяснилось, что путь вперед – тоже не один и государственные представления о том, что впереди, не сходятся с шестидесятническими. Не сказать, чтобы отступили в

сталинизм, но влипли во что-то иное, менее суровое, но не менее смертоносное. Тут уж скепсис Окуджавы, и без того не склонного к иллюзиям, превратился в настоящую депрессию и достиг пика в 1976 году, после окончания самой безысходной его книги «Путешествие дилетантов». В конце семидесятых он написал очень много стихотворений – больше пятидесяти, одно мрачнее другого. Однако человек, научившийся противостоять отчаянию, тоске, подлости, оказывается вновь бессилен перед самым могучим оружием – надеждой. И в 1982 году начинаются новые стихи и странные для столь безнадежного времени признания: «Надеюсь, что не зря все, чем я жил и жив. И я живу надеждами – иначе невозможно». С 1982 по 1985 год Окуджава пишет последний большой цикл песен – не хуже ранних, прославивших его. Снова по стране – уже на кассетах – стремительно распространяются «Дерзость, или Разговор перед боем», «Песенка о молодом гусаре», «Примета», «Арбатский эмигрант», «На Сретенке ночной».

«Надежда была», как сказано в «Сретенке». К 1989 году, правда, от нее уже мало что осталось, а после 1993-го в письмах Окуджавы и публичных его высказываниях все настойчивее повторяются слова о подступающей тьме. «Нету надежд. Ни одной» – с этим самоощущением уходило из жизни его поколение. Он написал об этом за год до смерти.

И кажется, что русских больше нету,
А вместо них – толпа.

Это последнее разочарование стоило ему жизни.

Собственно, он сам заметил – а отчасти и предсказал – эти три круга; недаром же одна из его фольклорных стилизаций, каких много было в конце пятидесятых, называется «Песенка о моей жизни»:

А как первый обман – на заре туман,
А второй обман – закачался пьян…
А как третий обман – он ночи черней,
Он ночи черней, он войны страшней.

Но тогда, в сорок пятом, когда «на заре туман», когда, собственно, и началась его литература, он искренне верил, что уж теперь-то…

2

9 мая 1945 года, на свой двадцать первый день рождения, Окуджава получил в подарок Победу. Он отметил этот праздник скромным застольем с другом, распив с ним две бутылки кахетинского вина номер восемь – ни на что другое денег не хватило. Сто рублей на торжество ему подарила Сильвия. О скромности застолья он упоминал многажды, о фамилии друга умолчал. В сорок пятом у него было много друзей в Тбилиси, главным образом из числа молодых поэтов.

Работой с молодежью в грузинском Союзе писателей до войны заведовал Владимир Эльснер (1886–1964) – между прочим, шафер на свадьбе Гумилева и Ахматовой, впоследствии говоривший ученикам, что именно он научил Ахматову писать стихи. Он жил в Тбилиси давно, публиковал правоверные советские вирши. Перед самой войной он передал кружок при союзе Георгию Крейтану, а сам возглавил литобъединение при газете «Молодой сталинец». Окуджава несколько раз его посетил, но заметного следа в его творчестве и памяти это не оставило – в отличие от обсуждения в «крейтаннике», как называли кружок его участники.

Георгий Владимирович Крейтан (1900–1951) работал редактором отдела партийной жизни в газете «Заря Востока» и занятия кружка стал проводить там. Посещать его кружок Окуджаве пришлось недолго – в сорок пятом Крейтана перевели во Фрунзе, а оттуда в недавно захваченный Кенигсберг, где ему пришлось с нуля создавать «Калининградскую правду». Там он проработал до 1947 года и вернулся в Тбилиси, но как раз к моменту его возвращения Окуджава вынужден был на полгода уехать из города в результате событий, о которых мы расскажем ниже. Так что пообщаться с самим мэтром он практически не успел, а вот с ребятами из его кружка – в первую очередь Анатолием Айзенбергом (впоследствии известным сценаристом Гребневым) и Николаем Шахбазовым – встречался нередко. Среди учеников Крейтана бытовала легенда о том, что учитель дружил с акмеистами, близко знал поэтов Серебряного века, а в Тбилиси живет полулегально, поскольку настоящая его фамилия Попов, а Крейтан – псевдоним. На самом деле ни с какими поэтами он знаком не был, поскольку практически безвыездно жил в Грузии с 1910 года, а Крейтан – фамилия первого мужа его матери (отцовскую фамилию Попов он взять не мог, поскольку родители не были обвенчаны). Но стихи Блока, Гумилева, Георгия Иванова он знал и часто читал на заседаниях кружка.

Студия Крейтана состояла в основном из старшеклассников –

прочие были мобилизованы – и регулярно, хотя нечасто, собиралась во время войны. Впоследствии из этого кружка получилось самодеятельное литобъединение «МОЛ» («Молодая литература»), собравшее даже рукописный альманах и несколько раз выступавшее с литературными вечерами. Окуджава в это литобъединение не входил, но появлялся на его заседаниях и даже единожды «обсудился»: стандартная практика, когда жертва зачитывает подборку, а собравшиеся дружно долбают услышанное. Жесткость обсуждений считалась серьезным достоинством ЛИТО: престижность пребывания там зависела именно от интенсивности дружеской ругани. Анатолий Гребнев вспоминал в «Записках последнего сценариста»:

«В случайно уцелевшей школьной тетради я вел свой дневник в далеком отрочестве в Тбилиси. Там, обращаясь во втором лице к девушке, по которой я в те дни страдал, я пишу с упреком: „Сейчас тебя провожает этот заносчивый мальчик Булат Окуджава“. Сейчас она почтенная мать семейства, работает ассистентом на „Грузия-фильме“. Что интересно: сам Булат впоследствии отрицал этот факт, девушки по имени Манана не помнил, уж тем более не отбивал.

Знакомы мы с ним с 1938 года. В доме моей подружки Луизы Налбандян, Люлюшки, как мы все ее звали, я встретил однажды мальчика – ее двоюродного брата. «Он у нас теперь живет», – сказала Люлюшка. (Явная ошибка памяти – Окуджава переехал в Тбилиси два года спустя. – *Д. Б.)* С самим Булатом особой дружбы у нас тогда не получилось, я имел неосторожность раскритиковать стихи, которые он писал, и заносчивый мальчик долго мне этого не мог простить.

Мне кажется, я один знаю, откуда эта безупречная внутренняя пластика, это сдержанное достоинство и вкус. Тут его кавказские корни, тбилисское и одновременно московское воспитание – пополам. Аристократизм человека, умеющего сидеть за столом, питаясь дешевыми сосисками, если Бог не послал другой еды, как самым изысканным блюдом».

В 1966 году, на премьере «Июньского дождя» в ленинградском Доме кино, Окуджава, выступавший в это время в городе, подсел к Гребневу на банкете и спросил: «Помнишь, как вы раздолбали меня у Крейтана?» Гребнева это поразило – сам он о своем разносном выступлении начисто забыл. Молодая поэтесса Коммунэлла (Элла) Маркман на том обсуждении тоже постаралась – спросила Окуджаву, сколько раз он читал «Войну и мир». Он с испугу ответил: четыре. Потом он и ей напомнил этот эпизод. Обсуждение обидело его так, что больше он у Крейтана не появлялся. Элла Маркман запомнила и подлинное имя девушки,

из-за которой молодой Айзенберг (у него была кличка «Густав» – он учился в немецкой школе) наскакивал на Булата: девушку звали Моника Качарава (сохранилась и ее фотография – рослая, крупная блондинка: вкус Окуджавы определился рано и с тех пор не менялся). Собственно, все обсуждение – по воспоминаниям Маркман в беседе с Ольгой Розенблюм – было затеяно, чтобы унизить Булата в присутствии Моники. Замысел не из благородных, но, видимо, Булат и в самом деле вел себя заносчиво – это была уже привычная самозащита. Особо издевательскому разгрому подверглись строчки: «Площадь словно звонкий бубен, словно бубен нынче площадь. Нецелованные губы ветер свежестью полощет». Полоскать можно только белье!

Тем не менее сама Маркман запомнила наизусть пять стихотворений Окуджавы 1944 года и сообщила их Розенблюм, которая впервые ввела эти тексты в научный обиход в своей диссертации. Ольга Окуджава, впрочем, считает эти стихи настолько слабыми, что предполагает ошибку памяти мемуаристки; теперь, когда стихи опубликованы, каждый читатель может лично сделать вывод о степени их аутентичности.

Я живу на старой голубятне,
У окна трехногая кровать.
Чем без дела быть – куда приятней
В непогоду с ветром ворковать.

Родственникам нет дороги в дом мой,
Детство отошло еще вчера,
Только ты, как прежде, незнакомая,
Коротать приходишь вечера.

Маркман запомнила – «незнакомый», что и в рифму, и в размер укладывается лучше, – но дальше следует обращение к женщине: «Ты приходишь в дом с весенним ветром, с ворохом привычек и причуд». Кто именно приходит – автор и сам не знает: «Женщина ли, молодость, удача?» Стихотворение очень есенинское, особенно если учесть, что в финальной строфе появляется «разудалых песен перелив», – и не особенно внятное; ясно, что настоящим своим автор не удовлетворен и горячо надеется на будущее, которое, однако, видится ему смутно. Было еще несколько восьмистиший, из которых мемуаристка запомнила два: оба довольно слабые, оба любовные, но во втором появляется тема, которая впоследствии завершится в песне «Ваше величество женщина» – нежданный визит незнакомки. Везде повторяется устойчивый окуджавовский сюжет: прокуренное,

утлое жилье, «выцветшие стены», одиночество лирического героя, переживающего личную катастрофу, – и вдруг к нему является чудесное спасение в женском облике, олицетворение любви, славы, удачи: «Ты потихонечку вошла бы в мой дом, в мой старый дом ко мне, стряхнула б дождь с помятой шляпы, сверкнула радугой камней…» – и в другом, длинном стихотворении, стилизованном под всю любовную лирику двадцатых годов сразу: «Как будто в моем прокуренном логове остатки костра покрываются пылью».

Все эти стихи, которые Элла Маркман приписывает Окуджаве, настолько необязательны и, страшно сказать, бессодержательны, – что чувствуется за ними одно: лирический напор. Хочется написать что-то в рифму, а о чем – автору пока непонятно. Обычно таковы тинейджерские стихи, а Окуджаве в это время уже двадцать; объясняется этот инфантилизм просто – настоящая поэзия замешена на личном опыте, а он его в стихи не пускает. О нем нельзя говорить и лучше не помнить. Это касается и катастрофы, постигшей его родителей, и войны, оказавшейся столь непохожей на отроческие представления романтика. Загадка внезапного становления Окуджавы-поэта, который с 1956 года вдруг начал писать кратко и сильно, а до того отделывался общеромантическими и средне-советскими штампами, – разрешается просто: он просто впустил в стихи свою жизнь. До того она – под запретом, под спудом, и лирика – не столько форма ее претворения, сколько бегство в другой мир, где нет давящей несправедливости.

Страшно сказать, но до 1956 года лирический герой Окуджавы все врет. Скажем мягче – выдумывает. Почему? Не потому же, что до самого XX съезда, до официальной реабилитации родителей, он убежден в неправомерности и подсудности самого факта своего существования? Или он так глубоко конспирируется, что о подлинной своей трагедии боится проговориться хоть словом? Правда, в сороковом году еще пишет о ней, хоть и крайне расплывчато («Юность моя, отчего тебя так обидели?»), но к сорок четвертому, видно, научился избавляться и от этой откровенности. Вероятнее же всего, что Окуджава принадлежит к особому типу поэтов, о котором мы скажем ниже: ему для полноценного лирического высказывания необходимо то самое сознание своей правоты, с которым Мандельштам отождествлял поэзию как таковую. До 1956 года на жизни и чести Окуджавы лежало пятно – и писать настоящие стихи он не мог. В этом, как ни в чем другом, сказался его аристократический кодекс чести: поэт – тот, кто незапятнан. Бессознательно, интуитивно, самому себе не признаваясь, он разрешил себе быть

самим собой с того момента, как узнал, что его родители и он сам ни в чем не виноваты, что жизнь его с самого начала пряма, что на нее не падает никакая тень. Ранние стихи Окуджавы – не путь к себе, а бегство от себя; немудрено, что сам он забыл их начисто.

3

В июне 1945 года Булат поступил на русское отделение филологического факультета Тбилисского университета имени Сталина – без особенных проблем, как фронтовик. Экзамены сдавал с 27 августа по 1 сентября: немецкий устный – на тройку, географию – «хорошо», историю – «хорошо», русский и литературу (устный и письменный) – «хорошо». Впоследствии, в автобиографическом рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова», он писал, что поступил вообще «без экзаменов». Об учебе вспоминал с иронией, переходящей в самобичевание: «Тихое восхищенное „ура“ сопровождало меня по университетским коридорам. Улыбки и комплименты обволакивали меня и убаюкивали. Стоило мне, например, заявить, что Гоголь – великий русский писатель, как тотчас раздавались аплодисменты в мою честь. В воздухе висело устойчивое мнение, что если молодой человек воевал, значит он – почти уже филолог. На лекции я ходил редко: все было как-то некогда. Меня не наказывали. На всех торжественных вечерах я выступал с воспоминаниями о том, как мы воевали, и это шло в зачет. И главная беда заключалась не в том, что люди, преисполненные радости победы, были чрезмерно снисходительны к одному маленькому представителю победившей армии, а в том, что все это я принял на свой личный счет. А как принял, так оно и пошло… Кое-как доучился, кое-как написал дипломную работу: что-то там такое насчет Маяковского, на сорок страниц, натянул, отделался общими фразами. Передавая работу своему руководителю, имел наглость пошутить: боюсь, что со знаками препинания у меня не все в порядке. Говоря о моей работе, он сказал, что работа превосходная, только со знаками препинания не все в порядке. Я понял, что он ее не читал. Меня хвалили, поздравляли, что вот, мол, несмотря на бывшее ранение, все же написал, поработал, использовал множество литературы (библиографический список я скатал из энциклопедии)».

Для поступления ему потребовалось, однако, взять справку в особом отделе при университете: «Можно допустить к приемным

испытаниям на филологический факультет». Врачебная комиссия не нашла у него отклонений. Его зачислили в одиннадцатую группу, где, помимо него, учились молодой поэт Александр Цыбулевский, бывший фронтовик Алексей Силин, долговязый грек Лев Софианиди, знаменитые факультетские красавицы Ара Арутюнова, Элла Горелова, Нора Атабекова. Занимался он в университете без всякого прилежания – его постоянно тянуло «на танцы».

В интервью Илье Мильштейну «О любви и смерти» (Огонек, № 2–3, 1991) он вспоминал, что вскоре после поступления ушел из дома: «Есть поступки в моей жизни, о которых я и теперь, спустя много лет, вспоминаю, краснея. Вот, например… Это было в Тбилиси, сразу после войны. Я ушел из дома… и меня приютил мой товарищ по институту. Он был из провинции, снимал комнатку, и мы жили вдвоем. Весело жили. и голодно. Однажды он уехал к своим родственникам. Оставшись один, я залез к нему в чемодан и вытащил оттуда отрез. Понес его на рынок и продал. И быстро истратил эти деньги.

– Это произошло из-за голода?

– Из-за голода и из-за подлости моей в основном. Приятель вернулся, обнаружил пропажу. Я ему ничего не сказал. Он мне тоже. Вскоре мы расстались. Встречаться стали пореже. Потом я и вовсе потерял его. Теперь даже имени не помню. А что украл – помню до сих пор. <…> Я не помню, чем оправдывал себя». Вспоминаю, как были потрясены «огоньковцы», когда Окуджава сделал это признание в разговоре у себя на даче. И не возражал против его публикации.

Окуджава недолго снимал комнату вместе с другом – денег не было, он вернулся к тетке, на улицу Грибоедова, 11. Отдельная комната была напротив, в здании консерватории, в полуподвале. Как вспоминает друг Окуджавы Зураб Казбек-Казиев, Булата больше всего раздражала необходимость готовить самому: «покушать бегал напротив», то есть к Сильвии. Независимость продолжалась полгода. Из всей обстановки той консерваторской комнаты его друзьям запомнилась большая соломенная лампа, стоявшая на столе. Эта лампа и дала название литературному кружку, который Окуджава собрал сразу после поступления в университет: большую часть кружка составляли участники литобъединения при «Заре Востока», заглядывали и однокурсники.

Летом этого года удалось ему и впервые напечататься – об этой публикации он вспоминал с неизменной иронией: Ираклий Андроников принял его в газету «Боец РККА», выходившую в Тбилисском военном округе. Окуджава работал там внештатно, но печатался регулярно. Первая его публикация состоялась 15 июля 1945 года. Сам он рассказал, что долго обивал пороги газеты с лирическими стихами – их не брали, но предложили написать что-нибудь о демобилизации, авось подойдет. Он за два дня сочинил стихотворение «До свиданья, сыны», о котором на майском концерте 1983 года сказал: «Я долго думал-думал и сочинил ужасное что-то – еще хуже тех моих стихов. И его сразу напечатали». Не сказать, чтобы «ужас-ужас-ужас»: все-таки человеческая интонация, редкая даже в победном сорок пятом, когда ненадолго разрешили радоваться по-людски, без громыхания. Почему Андроников, работавший в «Бойце РККА» и одновременно преподававший в Тбилисском университете, уже известный филолог, заметил Окуджаву и предложил писать на заказ? Он понятия не имел о его семье, не приходился ему родственником, Окуджава не прибегал к протекции Галактиона Табидзе (да она и мало что решала во фронтовой газете) – вероятно, в его лирике Андроникову померещился талант: вкусом он обделен не был.

Там, конечно, земля родная,
Голубые цветы в саду..
Почему ж я грущу?.. Не знаю.
Все я места никак не найду.

Или, может быть, сад не вырос?
Или рано мне отдыхать?
Думал, кончится – к дому вырвусь.
(Сердце тоже устало ждать.)

Вот, дождался, хотел… а больно.
Сроду я таким не бывал…

Здесь точно уловлено – хоть сам Окуджава к тому времени уже год как был демобилизован – настроение тысяч солдат, страстно ждавших возвращения и встречавших мирную жизнь с некоторой растерянностью: не то чтобы им так не хотелось покидать боевую семью, нежность к которой в стихах Окуджавы сильно преувеличена, – но неизвестно было, что ждет на гражданке. Сам Окуджава потом написал об этом гораздо резче – в «Песенке о солдатских сапогах»; но не только в том дело, что

после возвращения с фронта «в нашем доме пахнет воровством». Жить по-прежнему – в унижении, страхе, тотальной зависимости – победитель вряд ли сможет, он настроен иначе. Война дала иную степень свободы, иное представление о своей значимости. Между тем благодарность к ветеранам Родина начала по-настоящему ощущать и щедро проявлять, когда они уже состарились: в 1945-м большинство из них ощущали себя примерно так же, как крепостные крестьяне после войны 1812 года, когда большинство надеялось на волю, а получило одну благодарственную строку в манифесте: «Крестьяне, верный наш народ, да получат мзду свою от Бога».

Двадцатилетний поэт всего этого не формулировал прямо, да вряд ли и понимал – но чувствовал многое.

Ну, прощайте, сыны, прощайте.
Нам шагать…

Этим грустным, даже обреченным, обращением старого солдата к молодым заканчивался первый опубликованный текст Окуджавы. Увидев его напечатанным (хоть и под псевдонимом «А. Долженов», спешно образованным от слова «долг»), он пришел в совершенный восторг. Необходимость псевдонима диктовалась тем, что фамилия «Окуджава» оставалась в Грузии подозрительной: так и быть, фронтовика, да еще с ранением, можно принять в университет, но чтобы печататься – надо было еще доказать благонадежность. Следующее стихотворение, 24 июля, Окуджава тоже напечатал под псевдонимом. Это стилизованный под детскую поэзию рассказ девочки о том, как они с мамой встречали отца. Если и есть в этом тексте что-то от собственно Окуджавы, то прежняя установка на размыкание лирического сюжета, отход от схемы: мама с девочкой идут на вокзал встречать отца – а он не приехал.

И последних повстречали,
И ушли в большую дверь.
Мы остались на вокзале.
Что же делать нам теперь?

Вот эта горестная нота, детская растерянность – в праздничном стихотворении, посвященном все той же демобилизации, – и делает его живым; дальше девочка отдает свой чистый и душистый букет другому фронтовику (заметим сходный финал фильма «Летят журавли», где Вероника,

отчаявшись встретить Бориса, раздает цветы другим солдатам; конечно, Калатозов не читал стародавней провинциальной публикации, интуитивно найдя тот же самый лирический ход, над которым поныне рыдают зрители всего мира):

И сказал волнуясь, хрипло,
Закрутив с сединкой ус:
– Просто так сказать – спасибо
Слишком мало, сознаюсь.

Но возьмите вот. Сражаясь,
Для детей своих берег.
И поднес мне, улыбаясь,
Черный высохший комок.

– В грозных битвах,
В вражьем стане,
В вихре жизни фронтовой
Я пронес в своем кармане
Эту горсть земли родной.

Ужасно неловкие стихи – особенно этот «черный высохший комок»; да и трудно себе представить солдата, который в реальности, а не в стихах, таскал бы в гимнастерке «горсть земли родной»; но сюжет уже типично окуджавовский. Девочка отдает чужому человеку букет, собранный для отца (что с ним, почему не приехал – мы не знаем); а солдат, которого никто не встретил, отдает ей комок родной земли, который носил с собой всю войну. Почему его не встретили – тоже непонятно: может, семья погибла, а может, просто не успели, – но человеческое и, более того, трагическое измерение у текста появляется. Заметим эти трагические обертона в стихах о возвращении: видимо, Победа и самому Окуджаве принесла не только радость, но и горечь. Ожидавшейся широкой амнистии не последовало, собственные перспективы туманны, – в общем, на фоне ликующей прессы тех лет его поэтический дебют выглядит диссонансом.

Лишь 9 августа Окуджава впервые печатается в «Бойце» под собственной фамилией. Это стихотворение «Девушке-солдату»:

Обнимала залпами гроза,
Ветры, надрываясь, песни пели:
«…Девичьи усталые глаза,
Серые солдатские шинели…»

Стихотворение это примечательно разве что тем, что – и это будет характерно для Окуджавы в дальнейшем – утверждает равную роль мальчиков и девочек сорок первого года в войне: «Тяжесть завязавшейся войны поровну легла на наши плечи». Здесь отчетливо светловское влияние – именно Светлов настаивал на равноправном участии женщин в военной страде, на их высокой и благородной роли:

Наши девушки, ремешком
Подпоясывая шинели,
С песней падали под ножом,
На высоких кострах горели.

Вполне возможно, что «шинели» пришли из этого стихотворения, а «усталые глаза» – из «Бригантины».

Регулярные публикации Окуджавы привели к тому, что 2 сентября в газете появилась рубрика «Творчество Булата Окуджавы». Уже процитированная врезка несколько преувеличила его фронтовой опыт – «прошел с жаркими боями не одну сотню километров», – но, видимо, это было необходимым условием публикаций в армейской газете. В этот раз напечатали сразу два его стихотворения – «Не позабыть жестоких дней» (абсолютно никакое, декларативное) и «В край родимый», обращенное к медсестре. Здесь интересно главным образом первое обращение Окуджавы к редкому стихотворному размеру – четырехстопному ямбу с дактилическим окончанием, к которому он подберет потом одну из лучших своих мелодий («Не клонись-ка ты, головушка»). Сюжет этого стихотворения – прощание с медсестрой, которая спасла солдату жизнь, – расхожий сюжет в советской послевоенной литературе; появляются здесь и «усталые глаза» (той, далекой, которая «крепко любит, верно ждет»). Примечательна, однако, фольклорность, к которой Окуджава с молодости тяготел:

В край родимый буйной птицею
Сердце просится мое.
Не туда ли возвратиться мне,
Где оставил я ее?
Ты хорошая, ты славная,
Жаркий юг мне мил и люб,
Но на севере оставлена
Та, которую люблю.

Грех сказать – поденщина шла молодому автору на пользу: он быстро набивал руку. Стихотворение «Кавалерист» (12 декабря 1945 года) – уже вполне мастеровитое: «Мать не пустила за ворота. Малыш – к окну. И видит он: несется из-за поворота кавалерийский эскадрон. Но пролетели вихрем кони и песню унесли. А он все бил рукой о подоконник и вел в сраженья эскадрон». Будь в стихотворении только эти две строфы – первая и последняя, – оно бы достойно выглядело в любом детском сборнике. Последняя публикация Окуджавы в «Бойце РККА» – «Декабрьская полночь» в номере от 1 января 1946 года (с нового года газету переименовали в «Ленинское знамя»). Размер выдает знакомство с военной поэмой Пастернака «Зарево» – и, конечно, с блоковской «Незнакомкой»:

Морозной дымкою окутанный,
Седой от снега и забот,
Звеня последними минутами,
Уходит сорок пятый год.
Искрится небо звездной россыпью,
С кремлевских стен двенадцать бьет…

И вот торжественною поступью
Уже шагает Новый год.
И сосны, к поступи прислушиваясь,
Кивают лапами ветвей,
А он идет без войн, без ужасов,
Счастливый юностью своей…

Больше он в тбилисских газетах не печатался – то ли потому, что его покровитель Ираклий Андроников вернулся в Москву, то ли потому, что ему надоело сочинять «на случай»: при его требовательности к себе это естественно, ему часто потом приходилось соскакивать с круга, когда казалось, что начинаются самоповторы или появилась инерция успеха. Он твердо решил в будущем заниматься не филологией, а литературой. Была у него даже идея бросить университет и попробовать перевестись в Москву, в Литературный институт. Ему отсоветовал это делать человек, давно бывший для него непререкаемым авторитетом, – Борис Пастернак.

Пастернак приехал в Тбилиси в октябре 1945 года, на празднование столетия смерти Николоза Бараташвили, полное собрание стихов которого он только что перевел. Окуджаве удалось посетить его вечер в тбилисском Союзе писателей (он запомнил потертый костюм Пастернака и сдержанную манеру

чтения), а на следующий день и поговорить с ним – вероятно, по протекции Галактиона. Он пришел к Пастернаку в гостиницу «Тбилиси» и полчаса читал свои стихи. По его собственным позднейшим рассказам, Пастернак смотрел мимо, на стихи никак не отреагировал, но разговаривал с ним сердечно, без тени высокомерия. Литинститут он назвал «гениальной ошибкой Горького» и переводиться отсоветовал. Больше они не увиделись – после переезда в Москву Окуджава опасался его тревожить, стыдясь напоминать о том юношеском визите. Он был на похоронах Пастернака 2 июня 1960 года – многолюдных, превратившихся в демонстрацию.

Окуджава никогда не подражал Пастернаку в стихах (по крайней мере в дошедших до нас), но многому научился у него в жизни – к сожалению, заочно. Он всегда называл его в числе учителей, хотя избежал прямых влияний. А вот мифологическая, свободная, не ищущая жизнеподобия проза – явно пастернаковская школа. В жизни он старался следовать пастернаковскому примеру – многим бескорыстно и тайно помогал, по первой просьбе (но молча, без комментариев) выслушивал молодых, а на вопрос, надо ли поступать в Литературный институт, ссылаясь на Пастернака, отвечал: не надо. Впрочем, добавлял уже по-своему, – как хотите.

5

В декабре 1945 года подполковник артиллерии Василий Смольянинов был переведен из Крыма в Тбилиси. С ним приехала его семья, жившая до тех пор в родном Воронеже: жена, сын Геннадий и две дочери – семнадцатилетняя Ира и девятнадцатилетняя Галя. К тому времени первая успела полгода отучиться в пединституте на филологическом, вторая – в медицинском. В Тбилиси Ирина легко перевелась на филфак, а Галину отказались со второго семестра взять в медицинский и предложили на будущий год поступить заново – у нее не было зачетов по практическим занятиям. Она не захотела терять год (до этого уже поступила в Воронеже в строительный и бросила) и, сдав экзамены за первый семестр, оказалась на одном курсе с сестрой. Их приняли в одиннадцатую группу.

Окуджава сразу показался им лидером – к нему прислушивались, с его мнением считались. Он почти не готовился к экзаменам и легко сдавал их за счет отличной памяти на стихи – а стихов знал множество, не только русских (Маяковского, Тихонова, Сельвинского), но и переводных (Бернса,

Бодлера). «Это был худой, среднего роста юноша с жестко вьющимися волосами, большими, карими, немного выпуклыми глазами под изломами густых бровей. Кончики губ изогнуты вверх, как бы в лукавой улыбке. Но взгляд не всегда соответствовал ей, скрывая что-то свое. Смеялся он от души, до слез, наклоняясь и смешно потирая нос весьма своеобразной формы: в профиль он был прямым, а в фас – немного утолщенным. Он часто говорил, что страшно не любит, когда кто-то хихикает, но тут же ловил самого себя на неприятной ему слабости. Открытости, простодушия, что отличало нас с сестрой, у него не было. Проявления фамильярности к нему со стороны друзей я тоже не помню». Таким его описала в мемуарах Ирина Живописцева (Смольянинова), сестра его будущей жены Галины. Любопытно, что лукавую и даже язвительную усмешку, «насмешливые губы» и всегда грустные глаза отмечали многие из писавших о Булате. Глаза его не смеялись, даже когда смеялся он сам – лермонтовская черта, переданная Печорину.

Ира и Галя отличались от большинства кавказских девушек – воспитывались в другой традиции и меньшее значение придавали этикету. С ними было веселей, проще, чем со строгими тбилисскими красавицами. Булат подружился с сестрами быстро и сразу пригласил в гости. Ирина запомнила, что он провел их по квартире, показывая, где что, и первым делом с аристократической небрежностью указал на туалет: «Лучше показать его сразу, чем тогда, когда появится необходимость». Он развлекал сестер пением, аккомпанируя себе на рояле: играл двумя пальцами, но не фальшивил. Спел несколько студенческих песенок, одну из которых Ирина больше ни от кого не слышала и решила, что это его собственная:

Однажды Тирли-Тирли, Тирли-Тирли
Напал на Дугу-Дугу, Дугу-Дугу,
И долго Тирли-Тирли,
И долго Дугу-Дугу
Долбали понемножечку друг друга.

Когда взошел на небо Тирли-Тирли,
Увидел дорогого друга Дугу:
– Я очень, Тирли-Тирли…
– Я очень, Дугу-Дугу..
И бросились в объятия друг к другу.

Атрибутировать этот текст сейчас затруднительно. Еще одна однокурсница Окуджавы, Вероника Акопджанова, рассказывала,

что песню эту Булат спел на вечеринке у нее дома – потом ее часто пели тбилисские студенты. Можно допустить, что эту вещь действительно сочинил он сам – в ней наличествуют оба его главных мотива, бессмысленная война и преодолевшая ее любовь; но вдова поэта рассказывает, что слышала эту песенку от старых тбилисцев, и они уверенно считают ее дворовой.

В группе Окуджава тесней всего сошелся с Александром Цыбулевским – тот был четырьмя годами младше, но и написал, и прочел гораздо больше. Он-то и рассказывал Булату о западной литературе, дал почитать Цвейга (которого Окуджава полюбил на всю жизнь), Пруста (к нему остался холоден), французских поэтов-парнасцев. Цыбулевский ходил в литературный кружок «Зеленая лампа» – его организовал Роман Чернявский; там он познакомил Окуджаву с Юлиу Эдлисом, известным впоследствии драматургом и прозаиком. Есть сведения (их сообщает тбилисский друг и исследователь Окуджавы Э. Елигулашвили), что в это же время он познакомился с Чабуа Амирэджиби – «уличным королем», младшим братом Родам Амирэджиби, впоследствии жены Михаила Светлова. Амирэджиби родился в 1921 году. Родителей его взяли в тридцать седьмом. В конце сороковых он еще не писал прозы, но уже обдумывал будущую эпопею – тридцать лет спустя роман «Дата Туташхиа» принесет ему сначала всесоюзную, а потом и мировую славу.

Роман Булата с Галиной Смольяниновой развивался стремительно: ее сестра Ирина вспоминает, что учеба ее в то время совсем не интересовала – она была всецело сосредоточена на Булате. В феврале 1947 года Окуджава сделал ей предложение, и они поженились. Он сразу переехал к жене – сначала на Каспийскую, а потом, когда подполковника Смольянинова назначили начальником строительной части, его семья получила квартиру в самом центре, на улице Бараташвили. В обеих квартирах было по две комнаты – правда, в центре комнаты были больше и светлей, да и дом роскошней. В эту квартиру Окуджава не перевез почти никакого имущества – только стол работы деда Степана.

6

О возвращении матери из лагеря Окуджава написал рассказ «Девушка моей мечты», который Юнна Мориц назвала однажды лучшим из всего им созданного; согласиться с этим можно. Этот рассказ 1985 года написан сорок лет спустя после того мая – все эти сорок лет Окуджава не позволял себе прикасаться к самому

больному. Да и потом написал крайне сдержанно, ничего не называя впрямую.

В начале 1947 года тетка Сильвия поменяла свою квартиру и уехала в Ереван. Виктор отправился к Марии, в Москву. О причинах переезда тетки в Армению Окуджава друзьям не рассказывал, как и о возвращении матери: он уже научился осторожности. Сильвия надеялась в результате обмена выручить некую сумму, которая позволила бы Ашхен по возвращении некоторое время продержаться, пока не удастся устроиться на службу. В Ереване, где уже жила ее сестра Гоар, она подыскивала работу и жилье. Оставаться в Тбилиси было нельзя: после освобождения у нее не было права жить в столичных и крупных городах. Искать работу в Грузии опасно: Булата еще могли терпеть, хотя с его фамилией и у него постоянно возникали сложности, а жену врага народа, хорошо известного на родине, следовало упрятать подальше (не случайно Виктор Окуджава в 1941 году пошел в школу под фамилией Налбандян). Ашхен нельзя было напоминать о себе. Она ехала в Тбилиси с единственной целью: увидеть сыновей, в разлуке с которыми провела восемь лет. Окуджава в рассказе говорит о десяти, но здесь он неточен. Ошибочна и дата возвращения матери – май: в мае он был уже женат. О. Розенблюм полагает, что май нужен для контраста – кругом весна, ликование, трофейный фильм «Девушка моей мечты», черешня, но все это не может ни отвлечь, ни отогреть Ашхен, высохшую, оглушенную, равнодушную ко всему. Возможна такая мотивировка, но вероятнее ошибка памяти – Окуджава никогда не был особенно внимателен к хронологии.

Он жил в той же комнате, которую снимал два года назад, – в консерваторском здании. Тетка оставила ему большую часть своих вещей. Из-за этого в крошечной комнате не повернуться. За стеной – сосед Меладзе, «пожилой, грузный, с растопыренными ушами, из которых лезла седая шерсть, неряшливый, насупленный, неразговорчивый, особенно со мной, словно боялся, что я попрошу взаймы <…>. Думаю, что ему несладко жилось по соседству со мной. Ко мне иногда вваливались компании таких же, как я, голодных, торопливых, возбужденных, и девочки приходили, и мы пекли на сковороде сухие лепешки из кукурузной муки, откупоривали бутылки дешевого вина, и сквозь тонкую стену к Меладзе проникали крики и смех и звон стаканов, шепот и поцелуи, и он, как видно по всему, с отвращением терпел нашу возню и презирал меня». Между тем, как видно из дальнейшего рассказа, сосед относится к нему с состраданием и нежностью, и это еще один важный механизм окуджавовской прозы, неявный, подспудный: мир добрее к нам, чем мы думаем,

жизнь милосердней. Просто, чтобы ощутить это внезапное милосердие, надо очень долго жить «от минуса», предполагая худшее, – как он и живет последние десять лет.

«Телеграмма была из Караганды. Она обожгла руки. „Встречай пятьсот первым целую мама“. Вот и случилось самое неправдоподобное, да как внезапно!» Пятьсот первый поезд, он же «пятьсот веселый», потом появится в песне Окуджавы про Надежду Чернову: этими «веселыми» поездами, перекрашенными товарняками, возвращались из лагерей вскоре после войны те, кто уцелел. Поезда шли вне расписания, их пропускали в последнюю очередь, подолгу держали в тупиках. «Долго идет – всем весело», – поясняет Меладзе, тоже, видно, всякого хлебнувший. Булат мчится на вокзал – поезда ждут к вечеру; больше всего он боится не узнать мать: ведь это «усугубит ее рану». Он представляет ее седой, сгорбленной, беспомощной. Чтобы она смогла «отдохнуть душою», он планировал повести ее на трофейную комедию «Девушка моей мечты», уже год идущую в Тбилиси. «Девушка моей мечты» – идиотская музыкальная комедия 1944 года, где Марика Рёкк сыграла звезду варьете Юлию Крестнер, решившую сбежать от столичного шума и суеты куда-нибудь за город; жестокий директор варьете не отпускает ее, строит всяческие козни – в итоге она оказывается на затерянном полустанке, ночью, без денег, стучит в первую попавшуюся дверь, а за дверью, как легко догадаться, ее ждет будущий возлюбленный, горный инженер. короче, пересказывать эту картину так же бессмысленно, как спорить о ее художественных достоинствах. Не в них дело. Сцена, в которой обнаженная Юлия моется в бочке, стала главным эротическим воспоминанием для миллионов советских людей: «Она тем и была хороша, что даже и не подозревала о существовании этих перенаселенных пустынь, столь несовместимых с ее прекрасным голубым Дунаем, на берегах которого она танцевала в счастливом неведенье. Несправедливость и горечь не касались ее. Пусть мы. нам. но не она, не ей».

Фильм был разрешен главным образом в пропагандистских целях – а не только чтобы усталые победители отдыхали душой: вот, полюбуйтесь, какая дешевая опереточная пошлость нравилась величайшему злодею! (Марика Рёкк была любимицей Гитлера.) Сорок четвертый год, горят Россия, Европа, да уже и Германия – а они развлекаются вот этим! Кстати, многие восприняли «Девушку моей мечты» именно так – скажем, Владимир Корнилов, друг, ровесник и неоднократный адресат Окуджавы, написал возмущенные стихи «Трофейный фильм»:

Провались, всех святых и бога ради!
Нагляделся сполна в своей досаде
На роскошные ядра, плечи, стати
Со своей безгрешной высоты.
Ты поешь, ты чечетничаешь бодро —
Дрожь идет по подросткам и по одрам —
Длинноногa, стервозна, крутобедра,
Но не девушка моей мечты.

Не заманивай в юность – эту пору
Не терплю безо всякого разбору,
Вся она мне не по сердцу, не впору.
Костью в горле стала поперек.
Там на всех на углах в усах иконы,
В городах, в деревнях тайги законы,
И молчат в серых ватниках колонны,
Но зато поет Марика Рокк…

Это стихотворение посвящено Григорию Бакланову, но думается, что истинный адресат его – другой. Корнилов не то чтобы возражает Окуджаве, чей рассказ появился в «Дружбе народов» в октябре 1986 года (тем же годом датировано и стихотворение), но дивится его позиции: как можно умиляться этому символу пошлятины? И как страна, победившая фашизм, могла ломиться на любимый фильм фашистской Германии? Но в том и особенность художественного зрения Окуджавы, что он все стремится облагородить: где Корнилов видит «ядра, плечи, стати» – Окуджава находит «синие глаза и совершенный рот», хотя упоминает и золотистую кожу, и «длинные, безукоризненные ноги». Он не хочет мстить Марике Рёкк, не видит в ней врага, не обижается на фронтовиков, которые жаждут смотреть на нее по двадцать раз, хотя только что раздавили породившую ее страну: надо же человеку отдохнуть, прийти в себя, полюбоваться на чужое счастье!

Окуджава опоздал к «пятьсот веселому», хотя бегал на вокзал трижды. Побежал домой – но мама туда еще не дошла. Кинулся обратно на вокзал – и только тут «на ближайшем углу увидел маму!.. Она медленно подходила к дому. В руке у нее был фанерный сундучок. Все та же, высокая и стройная, в сером ситцевом платьице, помятом и нелепом. Сильная, загорелая, молодая. Помню, как я был счастлив, видя ее такой, а не сгорбленной и старой».

«Девушка моей мечты» – еще одна песня о несостоявшихся

надеждах: это не то чтобы излюбленный (как любить такое?), но самый частый жанр Окуджавы, да не сама ли жизнь развивается в этом жанре? «И вот я заглянул в ее глаза. Они были сухими и отрешенными, она смотрела на меня, но меня не видела, лицо застыло, окаменело, губы слегка приоткрылись, сильные загорелые руки безвольно лежали на коленях. Она ничего не говорила, лишь изредка поддакивала моей утешительной болтовне, пустым разглагольствованиям о чем угодно, лишь бы не о том, что было написано на ее лице… „Уж лучше бы она рыдала“, – подумал я. Она закурила дешевую папиросу. Провела ладонью по моей голове.»

Ашхен Налбандян в самом деле вернулась из Караганды неузнаваемо изменившейся – и никогда уже не стала прежней. Многие поклонники Окуджавы общались с ней в семидесятые, обращались за сведениями о ее муже, о нижнетагильской жизни, о сыне – она всем отвечала, аккуратно и подробно, принимала в квартире на Краснопресненской набережной, угощала чаем, и всем запомнилась немногословной, как бы выцветшей. Ни возвращение в Москву, ни реабилитация, ни слава сына ее не утешили и не отогрели: катастрофа оказалась бесповоротной. Спорить о главных вопросах – о советской власти, о собственных былых убеждениях и заблуждениях – она избегала. Только раз, в 1983 году, незадолго до смерти, сказала: «Что же мы наделали!» И замолчала снова.

«Я метался перед ней, но она оставалась безучастна и только курила одну папиросу за другой. Затем закипел чайник, и я пристроил его на столе. Я впервые управлялся так ловко, так быстро, так аккуратно с посудой, с керосинкой, с нехитрой снедью: пусть она видит, что со мной не пропадешь. Жизнь продолжается, продолжается.»

Не продолжается. Это и было главным потрясением героя. Не сочетается, не сходится, не срастается; само слово «мама» Ашхен повторяет несколько раз, не веря себе. «Ты должен слушаться, я мама», – но от этой идентификации она отвыкла, как и от всего другого, живого, человеческого. «Черешня купи, черешня», – повторяет Булату сосед Меладзе, и Булат спрашивает мать: «Ты любишь черешню?» – «Я? – спросила она…» Здесь Окуджава обрывает рассказ, оставляя его разомкнутым, оборванным, как песня: не только стихи, но и прозу он строит по этим законам. Может быть, он написал бы эту новеллу раньше – но при жизни матери не решался прикасаться к теме. Да и потом, она могла ее прочитать. А он этого не хотел. Что до черешни – откуда в феврале черешня? Речь, наверное, шла о чем-то другом. Да и какая разница?

Кстати, тогда, в сорок седьмом, Булат так и не повел мать смотреть «Девушку моей мечты». Весь сюжет рассказа – чистый авторский вымысел: просто совпали во времени триумфальное шествие Марики Рёкк по советским экранам и возвращение матери из ссылки. Вскоре Виктор приехал из Москвы и наконец увиделся с матерью, которую помнил смутно. Она забрала младшего сына и уехала в Армению – Сильвия нашла ей работу в Кировакане. Но когда она приехала – ей немедленно отказали в трудоустройстве; после полугодовых мытарств она в отчаянии написала письмо в НКВД с требованием посадить ее снова, иначе она попросту умрет с голоду. После этого ей дали место бухгалтера на трикотажной фабрике, а сына устроили в восьмой класс. Ашхен выкраивала из зарплаты крошечные суммы и посылала Булату на улицу Бараташвили.

7

Окуджава редко рассказывал о первой жене, тяготился виной перед ней и о семейной жизни в Тбилиси почти не упоминал. Почему он женился так рано, на втором курсе, понять легко: ему нужна была семья, он надеялся найти у Смольяниновых второй дом, но никогда не переставал чувствовать себя в этом доме чужим. Все без исключения, кто пишет о его первом браке, подчеркивают, что замполиту части не так-то легко было в сорок седьмом одобрить выбор дочери: ввести в семью сына врага народа, чья мать только что вернулась из лагеря, – решение мужественное. Между тем Василий Смольянинов никогда ни словом не попрекнул зятя и вообще старался с ним ладить, хотя и не относился всерьез к его занятиям («Мужчина не прокормит семью стихами»). Иногда утверждается, что именно тесть научил Окуджаву играть на гитаре – вся семья была музыкальная, любили петь, подполковник играл на мандолине. Окуджава впоследствии выдвигал другую версию: «Друг показал мне три аккорда на гитаре, теперь я знаю пять (семь)».

О том, как он чувствовал себя в этой семье, мы знаем только со слов Ирины Живописцевой, младшей сестры Галины Смольяниновой, да из рассказов Окуджавы второй жене. Нет сомнений, что это была простая, добрая и очень русская семья и что Окуджава, возможно, пытался в ней обрести новую идентичность, но так с этой задачей и не справился. Аристократизм не вытравлялся, простота не прививалась – новые родственники запомнили его замкнутым, скупым на шутки, ревниво оберегающим свои занятия от чужого взгляда. В квартире

Смольяниновых шла тесная, шумная и людная жизнь – вшестером в двух комнатах (многим и такого недоставалось – ютились по четверо в одной). Любил ли он первую жену или весь его первый брак был попыткой встроиться в жизнь, найти опору? Брак начал разваливаться задолго до того, как они с Галиной развелись официально. Все, кто видел Окуджаву с женой в конце пятидесятых, отмечают их взаимную отчужденность. Не подлежит сомнению одно: Галина Смольянинова была хорошим человеком, искренним и простым, и мужа любила безоглядно. Она собирала его стихи, восхищалась ими, ни в чем ему не перечила, в начале пятидесятых в Калуге спасла ему жизнь (мы расскажем об этом в свое время) – словом, ему было за что благодарить ее. Он долго не решался на развод. Именно эта коллизия отражена в его ранней песне, которую он после смерти жены никогда не исполнял:

Ты в чем виновата?
Ты в том виновата,
что зоркости было
в тебе маловато:
красивой слыла,
да слепою была.

А в чем ты повинна?
А в том и повинна,
что рада была
любви половинной:
любимой слыла,
да ненужной была.

А кто в том виною?
А ты и виною:
все тенью была
у него за спиною,
все тенью была —
никуда не звала.

Эту песню он потом сурово осудил – в частности, в цитированном интервью Илье Мильштейну «О любви и смерти»: «Я не люблю эти стихи… Я написал их сгоряча… и очень несправедливо было то, что я написал. Я обидел замечательную женщину, которая меня любила. Совершил дурной поступок. А самое подлое, что я начал эту песню исполнять в том кругу, в котором мы оба вращались. И то, что она „любимой слыла, да

ненужной была“, стало достоянием нашего круга. Я тут же пожалел об этом, но было поздно. Песня „пошла по рукам“… Я ее больше не исполнял никогда. Для меня этих стихов не существует».

Трудно сказать, Галина Смольянинова здесь имеется в виду или кто-то другой (слышится в этой песне что-то мстительное, непривычно резкое для него – мог послужить поводом и один из многочисленных московских романов 1956–1960 годов), но многие, в том числе Ирина Живописцева, относят эти стихи на счет первой жены и сурово их осуждают. Действительно, здесь Окуджава жесток, мы его таким не знаем. Однако это – косвенное свидетельство накопившейся многолетней усталости от чужой, насильственной жизни, которую он вел. Во всяком случае три первых года жизни в семье Смольяниновых были для него вовсе не так легки, как кажется по прочтении мемуаров свояченицы. «Не всегда все было идеально: в выборе отдыха мы часто были не единодушны. Булат предпочитал уединенные места, мы же любили отдыхать на людях: вместе поиграть в волейбол, позагорать, поплавать в озере, часто ездили в Мцхету, на озеро Лиси. Это была одна из неудавшихся поездок в Мцхету. Унылые, мы бредем по старому высохшему руслу Куры, поросшему клочками редкой травы и заваленному принесенными рекой сучьями и корягами. Я иду впереди, Галка с Булатом позади. Причина ссоры, вернее взаимной обиды, не помнится, но состояние разлада, невозможности что-то изменить, исправить ощущается до сих пор, как когда-то, очень остро. И как антипод – шаловливая, дурашливая возня-игра, когда можно было закрутить Булату из его жестких волос рожки, что мы и проделывали с Галкой с большим удовольствием, а он изображал Сатира. В его глазах, казалось, горел таинственный и опасный колдовской огонь. Булат после ванны взлетал на огромный деревянный ящик, служивший ему тахтой, распахивал импровизационный плащ – мохнатое полотенце – и в ответ на наш притворно возмущенный визг пел: „Сатана там правит бал!“

Это были моменты, когда ощущалось единение и родственность. Однажды мы вчетвером драили паркет, вместо циклевки очищая его стеклышком по методу «молодого матроса», курс которого проходил в училище Алексей (жених Ирины. – *Д. В.),* поделившийся с нами своим опытом. Когда я мыла полы в одной комбинации, чтобы легче было наклоняться, Булат сказал:

– Как это хорошо, что не надо соблюдать никаких условностей.

Невольно сравниваешь эти моменты с полосами холодности и отчуждения».

Сдается, реплика насчет условностей была не одобрительной, а иронической – Окуджава их как раз ценил, доходя до щепетильности. Отчуждения, вероятно, хватало – недаром Ирина так и не показала ему тогда свои стихи, да и на встречи их литературного кружка ходить опасалась, хотя поэзию любила и знала.

Этот кружок был разгромлен в 1948 году, и на жизнь Окуджавы снова наползла тень – та же, что и десять лет назад.

8

В 1948 году в Тбилиси приехали Антокольский, Межиров и Тихонов.

«Тихонов от нас все-таки куда-то убежал, Антокольский позвал на помощь Межирова, и они слушали нас вдвоем. В той группе пишущих я считался лучшим поэтом, поэтому мне выпала честь первым читать стихи перед Павлом Григорьевичем. На Антокольского они не произвели совершенно никакого впечатления. (Возможно, это характерное для него самоуничижение, поскольку Антокольский его запомнил. – *Д.* Б.) Последним по очереди читал наш товарищ, которого мы сами считали очень слабым, и потому он был постоянным объектом наших насмешек. Мы очень за него стеснялись, но при его чтении Павел Григорьевич внезапно оживился, просил перечитать какие-то строки. Видно было, что и Межиров заинтересовался. Сначала я недоумевал, а потом понял, что мои внешне эффектные, благополучные стихи были подражательными, вторичными, а наш товарищ, хоть и угловато, по-своему выражал себя», – рассказывал Окуджава в 1984 году в интервью Григорию Елину. Встреча с тремя московскими поэтами произошла в конце зимы, а весной Цыбулевский и Софианиди, однокурсники Окуджавы и участники «Соломенной лампы», были арестованы.

В современной «Истории Грузии» М. Вачнадзе, В. Гурули и М. Бахтадзе читаем: «В 1948 году было арестовано 11 студентов Тбилисского государственного университета. 9 из них были осуждены и приговорены к 25 годам тюремного заключения. Это были: Джиджадзе Шота, Меладзе Алеко, Цинцадзе Жорес (Георгий), Залдастанишвили Тенгиз, Пачкория Отия, Магулария Гиви и другие. Их вина заключалась в том, что они боролись против советского оккупационного режима. Власти всячески стремились ослабить национальное движение и подавляли всякое проявление антисоветизма со стороны грузинской интеллигенции». Цыбулевский, Софианиди и Коммунэлла

Маркман тут не упомянуты – видимо, фамилии подкачали, не тянут на борцов против советской оккупации. Естественно, никакой борьбы не было. Был общесоветский заморозок 1948–1949 годов, после «исторических постановлений» (в частности, о «Звезде» и «Ленинграде»), были закручивание гаек, окончательное искоренение свободолюбивого духа, новый триумф серости и свирепости. В результате небольшая студенческая компания, виноватая только в том, что в свободное от учебы время штудировала классиков марксизма и пыталась обнаружить у них ответы на больные современные вопросы, поехала в Джезказган на двадцать пять лет. Они стали там свидетелями кенгирского восстания и в 1955 году вышли на свободу. Арестованы были не только студенты Тбилисского университета имени Сталина, но и Вадим Попов, их товарищ, участник войны, студент второго медицинского института, – он опубликовал впоследствии джезказганский стихотворный дневник, где упоминаются Софианиди и Пачкория:

Подогретый общим интересом,
на грядущий неспокойный сон
нам читает лекции профессор.
Он теперь – зэка Эфроимсон.

Только нам он дорог без протекций.
Разгоняет и тоску, и грусть,
да вдобавок после этих лекций
Гумилева шпарит наизусть.

Мужеством балладным Гумилева
осветляет мрачность бытия.
Слушают: Софианиди Лева,
Отиа Пачкория и я.

Люди были, как на подбор, храбрые и независимые. Храбрость эту и вызывающую независимость они сохранили и в лагере. Вот фрагмент из воспоминаний Андрея Трубецкого «Пути неисповедимы»:

«К фельдшеру Тенгизу Залдастанишвили захаживал приятель и одноделец Отто Пачкория (компания нашего режимника Левы Софианиди – студенты из Тбилиси) – парень самоуверенный, нагловатый и в то же время немного кавалер. Бондарева („вольняшка“, зверствующий лагерный хирург, завотделением в лагерной больнице. – *Д. Б.),* закончив работу и уходя, надевала пальто. Пачкория подошел к ней со словами: «Разрешите, я вам

помогу». – «Вот когда будете на свободе, тогда и будете подавать пальто». – «А тогда я не захочу подавать вам пальто»».

Дело было шито настолько белыми нитками, что даже по тем временам выглядело абсурдным: им приписывали участие в антисоветском заговоре, а заговор имел место пятью годами ранее. Организация действительно была, называлась «Смерть Берия», входили в нее в основном старшеклассники, чьи отцы были уничтожены во время репрессий. Элла Маркман (правда, позднее, уже в лагере) писала, например, такие стихи:

Слушайте вы, инквизиторы! Все тюрьмы, взятые вместе,
Не остановят расплаты: он предрешен, ваш удел.
И мы, утопая в слезах матерей, по колено
Омытые собственной кровью, смотревшие смерти в лицо,
Мы будем судить вас за наше обманутое поколение,
За наших убитых и заживо сгнивших отцов.

А поскольку она писала действительно неплохие стихи, то дружила и с Поповым, и с Софианиди, и с Цыбулевским, и даже сказала однажды Софианиди, сетовавшему на безденежье: «Поступи в организацию, борющуюся против власти. Это хорошо финансируется. Или создай такую». Люди, дошедшие до отчаяния, мало чего боятся. Но Софианиди, естественно, никакой организации не создал. Вся его вина была в том, что он читал Энгельса и находил у него философские противоречия, чем хвастался перед друзьями. Вот по этому делу и был арестован весь кружок – студенты-филологи, плюс примкнувший к ним поэт из медицинского, плюс уличный король Амирэджиби. Если б не собирались и не читали друг другу стихи – ничего бы не было, но любое сборище уже рассматривалось как терроризм.

Пачкория после реабилитации вернулся в Тбилиси, работал заместителем главного редактора литературного журнала «Цискари» («Заря»). Вернулся и Цыбулевский – больной, так до конца и не сумевший оправиться от лагеря; он займется переводами, издаст тонкую книжку стихов и умрет в сорок семь лет. Окуджава будет его навещать, принимать в Москве, посвятит ему стихи «На фоне Пушкина снимается семейство» и «Былое нельзя воротить». А тогда, в 1948 году, его самого вызовут в НКВД как свидетеля. Следователи уже будут знать, что в философский кружок, изучавший марксистские первоисточники, Окуджава не входил. Показаний на него не было. По свидетельству Ирины Живописцевой, его предупредили: будешь еще собирать у себя людей – возьмем. Поверить в такую доброжелательность следователей 1948 года трудно: скорей

Окуджава попросту решил после первого же вызова уехать из города. И покинул Тбилиси на три месяца, уехав к тетке Марии в Москву. Он не взял с собой жену Галину – жить вместе им было бы негде.

Эти три месяца в Москве, с сентября по декабрь 1948 года, окажутся одним из самых таинственных периодов его биографии. Здесь же случился у него кратковременный роман – молодость брала свое. Избранницу звали Валентиной. Она жила на Арбате, неподалеку от их бывшей квартиры. Ей было двадцать пять. У нее было много кавалеров, но стихов не посвящал никто (она вспоминала, что Булат уже умел играть на гитаре и пел ей песни). Одно стихотворение она помнила всю жизнь:

Сердце свое,
как в заброшенном доме окно,
Запер наглухо,
вот уже нету близко…
И пошел за тобой,
потому что мне суждено,
Мне суждено по свету
тебя разыскивать.
Годы идут,
годы все же бредут,
Верю, верю:
если не в этот вечер,
Тысяча лет пройдет —
все равно найду,
Где-нибудь, на какой-нибудь
улице встречу…

Эта ранняя вещь не печаталась, и сам Окуджава ее забыл накрепко (история была короткая, дальше поцелуев и провожаний дело не пошло). Когда знаменитая телеведущая Валентина Леонтьева в середине девяностых позвала его на свой юбилейный вечер, он был потрясен: «Сколько же лет?!» В 1948-м она как раз заканчивала школу-студию МХАТ и вскоре уехала по распределению в Тамбовский драматический театр.

С этим коротким московским отпуском связана и другая история – о ней Окуджава рассказал единственный раз, все в том же интервью «Огоньку», с едкой насмешкой: «На фронте я вспомнил одну свою знакомую. Я был влюблен в нее задолго до войны. Познакомились мы случайно. Вместе ходили на каток. У нее был телефон, я иногда ей звонил. Она надо мной посмеивалась, но терпела. А я понять не мог. говорил какие-то

жалкие слова, пока не выскакивал из комнаты мой сосед по коммунальной квартире и не начинал орать: „Перестань унижаться!“ И я перестал унижаться. И тогда она стала мне звонить.

– Как ее звали?

– Катя. На фронте я вспомнил ее и полюбил снова. Причем с такой окопной страстью, что папиросой выжег на руке ее инициал (обнажив до локтя левую руку, демонстрирует белый шрам на коже – в форме буквы "К"). Кончилась война. Я вернулся в Москву и вдруг почувствовал, что просто обязан ее увидеть. Доехал до ее дома. Вошел во дворик. Там увидел какую-то толстую непричесанную бабу. Баба развешивала белье. Рядом вертелся ребенок. «Катя?» – спросил я. «Да», – она обернулась. «А я Булат…» Она долго вглядывалась в меня, припоминая. Вроде вспомнила. Я был ей безразличен. Она мне тоже. Я ушел и понял, что в любви никогда нельзя возвращаться к былому. Это был урок на всю жизнь».

Если учесть, что у толстой непричесанной бабы уже появился ребенок, бегающий по двору, ей лет двадцать пять, как и самому Булату. А поскольку в Москве он с 1940 года не появлялся, стало быть, эта встреча относится именно к московской лакуне в его тбилисской жизни, к сорок восьмому. В это же время он встретился в метро со старым приятелем – еще по крейтановскому кружку, куда Окуджава заходил разово, а Николай Шахбазов – теперь студент Литинститута – регулярно. Шахбазов удивился: как ты здесь, ведь разгар учебного года? Окуджава объяснил, что приехал навестить тетку.

Бывал ли он в арбатском доме, встречался ли с кем-то из тогдашней компании? Делал ли попытки вернуть две комнаты в квартире 12? Вероятнее всего, нет: напоминать о себе было опасно. А вот во двор он зашел. Узнал, что рыжий Ленька Гаврилов не вернулся с фронта. А Нинка Сочилина, дочь слесаря, учившая Булата целоваться, спилась вскоре после войны, связалась с ворами, и ее зарезали на темной лестнице, и никого не нашли.

В арбатском подъезде мне видятся дивные сцены
из давнего детства, которого мне не вернуть:
то Ленька Гаврилов ухватит ахнарик бесценный,
мусолит, мусолит, и мне оставляет курнуть!

То Нинка Сочилина учит меня целоваться,
и сердце мое разрывается там, под пальто.
И счастливы мы, что не знаем, что значит прощаться,

тем более слова «навеки» не знает никто.

Это он написал за год до смерти.

9

К зимней сессии 1949 года Окуджава вернулся в Тбилиси и успел ее сдать – как всегда, посредственно. На первом курсе у него была единственная пятерка (по теории литературы), на втором – тоже одна, на этот раз по логике, и на третьем одна – по истории западноевропейской литературы, и на зимней сессии четвертого одна – методика преподавания русского языка. Правда, тройка тоже одна (по истории русской литературы, как раз его любимый период, вторая половина XIX века). А во втором семестре он вдруг вышел в отличники, тем более что и усилий для этого не понадобилось – просто впервые взялся за учебу, поскольку, по воспоминаниям свояченицы, «задумался о распределении».

О том, как он учился, сохранилось мало свидетельств – во всяком случае блестящих успехов не было: сам он неоднократно, со всегдашней самоиронией, упоминал о своем юношеском тщеславии, но, видимо, оно удовлетворялось стихами и уважением друзей. Ирина Живописцева вспоминает, как однажды во время лекции по языкознанию (еще на первом курсе) на задних рядах лекционного зала играли в балду, смеялись, шушукались – и лекторша обратила внимание именно на нее, хотя она, аккуратистка и отличница, вообще отказывалась участвовать в общем веселье. Ей предложили выйти: «Видимо, мой предмет вас не интересует». Живописцева, багровая от стыда, стала спускаться по амфитеатру – и вдруг увидела, что следом за ней идут Булат и вся его компания. Как хотите, это поступок. И сам он, и Живописцева свидетельствуют, что грузинский он знал на самом примитивном, разговорном уровне; экзаменатор на третьем курсе за примерно одинаковые знания поставил сестрам Смольяниновым по четверке, а ему – тройку: «Стыдно грузину не знать грузинского языка». Откуда и было знать – дома разговаривали «на языке Ленина». Одной из причин будущего распределения в глубинную Россию будет именно это.

Из стихов, которые он писал тогда, сохранилось не больше десятка, да и те переписаны почерком жены, но в числе этих рукописей – «Неистов и упрям», первая известная нам песня Окуджавы, написанная в 1947 году и подобранная одним пальцем

на пианино. Сочинил он ее, по собственному признанию, для друзей, сетовавших на то, что нету хороших студенческих песен. Студенческая песня в его представлении должна была походить на «Быстры, как волны, дни нашей жизни». Ее написал в 1831 году воронежский семинарист, друг Кольцова, Алексей Серебрянский (1809–1838), в неполные тридцать умерший от чахотки. Студенты, наклюкавшись, всегда впадают в меланхолию. В это время им уже не до точной рифмы – а может быть, их особенно трогает непритязательность этого истинно фольклорного текста, называемого в оригинале «Вино»:

Быстры, как волны, дни нашей жизни.
Что час, то короче к могиле наш путь.

Напеним янтарной струею бокалы!
И краток, и дорог веселый наш миг.

Будущность темна, как осенние ночи,
Прошедшее гибнет для нас навсегда;

Ловите ж минуты текущего быстро,
Как знать, что осталось для нас впереди?

Умрешь, – похоронят, как не был на свете,
Сгниешь, – не восстанешь к беседе друзей;

Полнее ж, полнее забвения чашу!
И краток, и дорог веселый наш миг.

В сущности, это лишь семинарская вариация на тему Горациевой оды «К Левконое» – «Будь же мудра, вина цеди, долгой надежды нить кратким сроком урежь. Мы говорим, время ж завистное мчится. Пользуйся днем, меньше всего веря грядущему». Вариаций без счета, нам важно понять, где тут собственно окуджавовское. Есть и тема быстротечного времени – «на смену декабрям приходят январи», – и чувство полноты жизни («Нам все дано сполна, и горести, и смех», – пелся еще вариант «И радости, и смех»). Этой песне посвящены подробные исследования – как-никак первая. Между тем попытки увидеть в ней оригинальное содержание кажутся обреченными – не в содержании дело, и в этом смысле перед нами истинный Окуджава. Очарование этой песни (посвященной впоследствии Юрию Нагибину – не только потому, что понравилась, но потому, что он раньше многих безоговорочно признал автора) – именно в

сочетании довольно залихватского текста («Семь бед – один ответ, один ответ – пустяк») и элегичного, чуть ли не жалобного напева. В мелодии нет ни обещанного неистовства, ни прокламированного упрямства: в ней как бы сразу задана судьба гордых порывов, которые провозглашаются за рюмкой.

Отдельная тема – смена декабрей и январей. В полном соответствии с авторской манерой, они в окуджавоведении (жуткое слово, конечно) трактуются диаметрально. Есть версия, согласно которой декабри – отсылка к восстанию декабристов, вслед за которым настает мрачный январь, время расплат и расправ. Есть точка зрения, что декабрь для Окуджавы традиционно значимый месяц, время его любимого новогоднего праздника, а январи – это хмурые будни, и отсюда протягивается ниточка к «Прощанию с новогодней елкой». Утверждают, наконец, что декабри – символ отжившего старого, а январи – победа нового, и, стало быть, все у нас будет. Все это одинаково верно и одинаково мимо, в том смысле, что Окуджава имел в виду все сразу и ничего конкретного. Умение сказать ничего в частности и все вообще – его фирменный знак. Его ранние песни (зрелые стали определеннее) потому и стали паролем поколения, что поколение это вообще затруднялось с формулировками: оно испытывало смутные ощущения.

Назвать вещи впрямую было рискованно – не столько потому, что за это могли дать по шапке, сколько потому, что это было чревато слишком серьезным мировоззренческим кризисом. Люди, писавшие определенно, жестко, прямо, как Элла Маркман, стихи которой мы цитировали выше, – большая редкость; даже Слуцкий, точный в диагнозах, расплывчат в прогнозах. Большинство же существовало в мире смешанных чувств, размытых догадок, смещенных понятий – только эта неопределенность и позволяла хоть немного приглушать душевный разлад. И потому мерцающий смысл окуджавовских песен идеально совпадал с зыбким, туманным мироощущением хорошего советского человека. Этот человек привык отделываться фразой «все сложней». И все действительно было сложней – ни либеральные, ни тоталитарные формулы не исчерпывали советской реальности, а чтобы отказаться от них, нужен был несоветский опыт, которого у большинства попросту не было. С первой же своей песни (если не считать строевой, сочиненной в 1943 году) Окуджава научился обозначать и намекать, а не называть и указывать. Песня «Неистов и упрям» – о быстротечности юных дней и обреченности всех порывов – впервые доказала, что можно делать настоящее искусство, оперируя сплошными штампами. Они подчеркнуты, преднамеренны, в них сквозят студенческая бравада и

экзальтация – но мелодия судит все и всех с высоты возраста, словно ностальгирует заранее. К слову сказать, юности свойственно и это – репетировать взгляд издалека, заранее о себе сожалеть, – а ведь из зрелости все выглядит иначе, скорей постыдно, чем завидно и возвышенно. И мало кто, если честно, хочет назад.

В автографе (рукой Галины Смольяниновой) сохранился эпиграф из Лопе де Веги – «Пусть все течет само собой, а там посмотрим, что случится». Это реплика Тристана из «Собаки на сене» в переводе М. Лозинского: след знакомства с историей зарубежной литературы – Лопе де Вегу проходили только что, на втором курсе. В том же автографе наличествует и точная дата – 24 октября 1947 года.

Следующая песня, написанная как будто в сороковые, – «Эта женщина: увижу и немею». Правда, здесь мы располагаем единственным свидетельством – утверждением Ирины Живописцевой, что песня была написана в 1947 году и Смольянинову-старшему понравилась (якобы первое из сочинений зятя, произведшее впечатление на тестя). Сам Окуджава датировал текст весьма приблизительно: 1957–1959 годы. Что мешает признать живописцевскую датировку? Прежде всего то, что перед нами текст сложившегося поэта, со всеми фирменными приметами окуджавовских песен конца пятидесятых. Тут и небрежная внешне, но изысканная женская рифма («не верю» – «немею») в сочетании с подчеркнуто бедной мужской («хожу» – «гляжу», «заживет» – «живет»): в ранних вещах он себе такого не позволял. Тут же – и неприемлемое для советской песенной лирики слово «женщина»: предпочитались производные от «девушки» – девчата, дивчины… И, наконец, разговорность, сниженность, нехарактерная для его декларативной ранней лирики: «потому-то, понимаешь, не гляжу. и к цыганкам, понимаешь, не хожу» – точная стилизация застенчивой, спотыкающейся речи: действительно немеет.

Что касается тогдашних стихов, переписанных рукой Галины, принадлежность их не вызывает сомнений: узнаются и достоинства, и пороки его ранней лирики. Стоит сравнить зачин «Осени» – «Последняя иволга в зарослях свистнет» – и первую строку поздних стихов: «Малиновка свистнет и тут же замрет»; «Сто раз убит и двести раз рожден» – «Сто раз закат краснел, рассвет синел…»; да и биографически все совпадает – «с войны возвратился цел», «прошел по фронтам я солдатом» (хотя риторика эта как раз шаблонна). Стихи о брате датированы 1 октября 1947 года, когда Виктору Окуджаве было тринадцать лет и, стало быть, в комсомольцы он еще не годился (но слова

«комсомолец вот этот» имеют скорее иронический смысл – старший брат вполне мог так обращаться к подростку). Вероятно, они написаны уже после отъезда Виктора в Москву. Во всяком случае в октябре 1947 года никаких совместных прогулок в парке быть уже не могло – Окуджава жил в это время у Смольяниновых, Сильвия была в Ереване, а брат у тетки Марии. Что до сюжета – знакомства с девушкой младшего брата, которого все в семье считали «маленьким», а он, глядите-ка, уже обзавелся красавицей-подругой, – такое вполне могло быть правдой.

Конечно, он вырос по многим приметам,
Мой маленький брат,
Комсомолец вот этот.
И все ж по вине не забытых привычек
Он снова мальчишкой мне кажется нынче…

И пусть летописец в летопись впишет,
Пусть наше сегодня
На мраморе выжжет —
О славе и стойкости этих мальчишек,
О том, кто такие вот эти мальчишки.

В этих стихах особенно наглядна важная примета его лирики: в отличие от большинства советских лириков он категорически неспособен к громким декларациям. Все, о чем сказано в лоб и с пафосом, явно отдает фальшью. Конечно, и у зрелого Окуджавы встречаются прямые признания – хотя всегда обращенные не к предмету любви, а к невольным свидетелям происходящего: «Я люблю эту женщину. Очень люблю». Но тут же взгляд стыдливо отводится и тема меняется: «Между прочим, Таруса стоит над Окой. Там торгуют в базарные дни земляникою…» Окуджаве не веришь, когда он демонстративно-романтически настроен; его уверение: «Просто мы на крыльях носим то, что носят на руках» – звучит неубедительно по самой физической недостоверности жеста, и в поздних вещах он от этого пафоса отходит, поверх одного живописного слоя пишет другой, подвергает снижению или осмеянию собственную патетику, так что читателю приходится реконструировать его истинные чувства по обмолвкам. В «Швейцарах» ни слова не сказано о том, как автор любит Любу. Видно лишь, как он любуется ею, когда она, в свою очередь, любуется брошкой, взятой напрокат: «Пускай потешится немножко». Однако советский лирический шаблон требовал прямоты, открытости, декларации, и потому почти все ранние стихи Окуджавы носят следы насилия над природой собственного

дара.

Между тем в декабрьских стихах 1947 года появляются уже и собственные его темы, и узнаваемые интонации: впервые возникает, например, дворовый кот, о котором он двенадцать лет спустя напишет одну из самых знаменитых своих песенок. «Тут уже обычай, извините, предков зов, настойчивый и верный»: фирменное окуджавовское «извините», издевательски-вежливое, на деле надменное. Эти стихи о коте, по ночам влюбленном в луну, но по утрам возвращающемся к кошке, ироничны и в некоем смысле автобиографичны:

Все вокруг – пройдохи и завистники,
Все беды хотят ему покруче.
Он не будет клясться и заискивать,
Он их всех когда-нибудь проучит.

Из стихов 1948 года не сохранилось почти ничего. А в следующем году в его жизнь снова вошла беда, заставившая его ожесточиться и замолчать надолго.

10

Важная черта его облика в это время – подспудное раздражение, граничащая с затравленностью готовность к отпору. «Я знал, что меня терпят и чей-то глаз с небесной поволокой посматривает за мной. Я все время затылком ощущал чье-то упрямое присутствие. Будущее мое было туманно, несмотря на красивые лозунги и возвышенные слова о величии человека… Да, кто-то, может быть, и был велик и прекрасен, но мне лично не улыбалось ничего». Это из рассказа «Нечаянная радость», написанного в 1986 году, – второго в маленькой дилогии о маме.

Летом 1949 года они с женой навещают московскую тетку Маню, и к ним туда приезжает Ирина, запомнившая такой эпизод: «Уставшие после многочасовой прогулки по Москве, запыленные, голодные, мы идем по раскаленной улице Горького. Хочется пить, хотя бы на минутку присесть. Но везде очереди, тьма народу. Хоть плачь. Проходим мимо ресторана, за окнами пустота и чистота. Булат останавливается и решительно открывает дверь, пропуская нас. Мы пытаемся возражать: вид ужасный, денег мало. Но он ведет нас в этот хрустальный, накрахмаленный, прохладный храм, усаживает и подзывает официанта. Тот нехотя отделяется от стойки, где стоят его сотоварищи, и, не торопясь, оглядывая нас с головы до ног, приближается. Булат заказывает

две бутылки кефира и три булочки. Возмущенный до глубины души, официант приносит наш заказ, небрежно ставит на стол и присоединяется к стоящим у стойки. Слышен смех. Мы с сестрой прячем запыленные ноги в спортивных тапочках под стол. Булат закипает, но внешне спокоен. Я не помню ни вкуса кефира, ни вкуса булочек. Трапеза наша кончается быстро, и Булат просит официанта подойти к столику. Тот бросает:

– Оставьте деньги на столе!

И тогда Булат громко, на весь зал, говорит:

– А мне нужна сдача!

«Перекрахмаленный нахал» был вынужден подойти и рассчитаться.

И после от Булата я слышала:

– Меня хамством не возьмешь.

У него не было комплексов, он внутренне был свободен от предрассудков, уверен в своем праве поступать так или иначе».

Мне приходилось, впрочем, слышать (в том числе от него самого), что многим испытаниям он благодарен – иначе бы с его норовом и гонором, кавказским, грузинско-армянским, он мог бы наломать дров; однако заметим, что гонор и спесь проявляются у него лишь как реакция на унижение, в порядке гиперкомпенсации. Он требует, чтобы официант знал свое место, но не потому, что презирает «обслугу», – а потому, что эта обслуга позволяет себе издеваться над ним.

«Мы маленькие люди, несмотря на нашу амбицию; нас легко приструнить, обратить в трепет; правда, против оскорблений мы восстаем, и гневно размахиваем чистыми руками, и совесть призываем в свидетели – вот и все наше оружие. Лишь в пустынной степи да на необитаемых островах расцветают наши души, не боясь окрика, насмешки, тычка, но, как известно, необитаемых островов более не существует» («Путешествие дилетантов»).

В рассказе «Нечаянная радость» Окуджава пишет, что Ашхен была вновь арестована осенью 1949 года. В действительности ее взяли в феврале. Тогда начались аресты так называемых «повторников» – выпущенных после войны брали опять и приговаривали в лучшем случае к бессрочной ссылке. В рассказе упоминается вернувшаяся в Тбилиси тетка Сильвия – когда она вернулась, не указано; где жила после возвращения, продав прежнюю квартиру, Окуджава опять-таки умалчивает. Видимо, здесь вообще много вымысла – к моменту второго ареста матери он давно жил в другой семье и не мог присутствовать при том, как в квартиру тети Сильвии «ввалился человек, у которого в Кировакане мама снимала угол. Он сидел на кухне, сыпал пепел

на пол, на брюки, тяжело вздыхал. Тетя Сильвия плакала негромко, почти шепотом. Лампочка почему-то источала желтый свет. Погода за окном была мерзейшая. Все как-то сошлось, совпало, а человек должен был выдержать, не распасться от тоски и ужаса беспомощности…».

А ему двадцать пять лет. И он женат, и на будущий год заканчивает университет, и за плечами у него фронт и ранение. И сделать с ним можно что угодно – а ему нельзя ничего.

«Нечаянная радость» – яростный рассказ. Ярость – от бессилия, она понятна и заразительна. И отчаивается герой не только потому, что участвует в игре без правил, а еще и потому, что потом, когда все вроде бы встанет на места, – месть окажется невозможна, безадресна. Чего уж теперь. Тогда он ничего сделать не мог, а сейчас поздно. Этой бессильной ненавистью и напоен самый отчаянный из его автобиографических текстов, со сквозным лейтмотивом – «мерзость», «мерзейшая» – и с издевательским названием. Ведь главная нечаянная радость в рассказе – это что? Мало того что Сильвии удалось добиться перевода сестры в Тбилиси, напрячь все связи и смягчить приговор, заменив срок бессрочной ссылкой. Невероятная удача: перед отправкой ссыльных Булату удалось на секунду увидеть мать, помахать ей, выставить вперед большой палец – вот, мол, как все у нас прекрасно! И уговорить конвойного, сержанта Еськина, передать матери чайник. Больше Еськин ничего не взял.

«– Только чайник, – сказал он, – это вещь в дороге нужная.

Всю обратную дорогу домой мы праздновали удачу.

Теперь прошло много лет. Теперь и вспоминать об этом как-то не так больно. В 1956 году мама вернулась окончательно. Вот тогда мы и узнали, что чайника сержант Еськин так ей и не передал.

За что? Почему? Во имя чего?..

Впрочем, это уже не имеет значения».

Эта фраза перекликается со знаменитым зачином трифоновского «Времени и места»: «Надо ли вспоминать? Надо ли? Надо ли?» – и безоговорочным, безутешным выводом 1981 года: «Поэтому никому ничего не надо».

После месяца в Ортачальской тюрьме Ашхен в арестантском вагоне выслали в Большеулуйский район Красноярского края. В 1954 году она была освобождена, в 1956-м – реабилитирована и вернулась в Москву.

«Он глянул с головокружительной высоты на извивающуюся дорогу, увидел два облачка пыли, двигающиеся к Тифлису, и закричал, обливаясь слезами, проклиная беспомощность и бессилие… беспомощность и бессилие… бессилие… бессилие и

беспомощность… Вы только вслушайтесь в эти слова, в это свистящее и шипящее месиво свистящих и шипящих звуков, специально предназначенных природой, чтобы выразить весь ужас, отчаяние и неистовство человека, которому выпало быть испытанным самым горьким из всех испытаний… И он плакал и выкрикивал свои гортанные, орлиные, клокочущие проклятия и потрясал кулаками, проливая слезы, которые вливались в горные потоки – Беспомощность и Бессилие… Вы только вдумайтесь в значение этого шипения и свиста, напоминающего вам, как вы, царь природы, ничтожны под этим чужим небом, перед лицом своей судьбы, посреди трагедий, притворяющихся водевилями…» («Путешествие дилетантов»).

О том, как проходила жизнь Ашхен в Большом Улуе, поведали воспоминания Ирины Маевской и ее сына, впоследствии известного прозаика Феликса Ветрова. Там была большая колония ссыльных, Ашхен пользовалась их безоговорочным доверием и уважением. «Ашхен Степановна Налбандян, высокая, стройная, с красивым строгим лицом, казалась мне кавказской княгиней. Она была искусной вышивальщицей, брала заказы у местных дам. Ее тончайшее рукоделие, крохотные розочки, незабудки, части сирени не могли не поражать тех, кто знал, что этим рукам приходилось делать во время восьмилетнего заключения в лагере.

Однажды мне посчастливилось купить в сельмаге чудесный тулупчик для сына, сшитый по всем правилам искусства. Я пришла с ним к Ашхен Степановне с просьбой – вышить перед, чтобы он выглядел понаряднее.

Ашхен посмотрела на меня, как на полоумную:

– Ира, вы хотите, чтобы я переколола о ваш тулуп все пальцы? Как я буду потом работать, вы подумали?

Однажды, когда я была у Ашхен Степановны, она показала мне фотографию. Это были ее сыновья, совсем разные, не похожие друг на друга. Знала ли она, да и знали ли мы все, что спустя всего несколько лет имя одного из ее сыновей окажется на устах у всей страны?!

В Москве с Ашхен Степановной я встречалась у Елизаветы Александровны Красовецкой. Узнав, что я пишу, Ашхен как-то между прочим рассказала, что ее сын тоже пишет, поэт, что раньше в ЦК ВЛКСМ его очень хорошо приняли, а теперь вот стали относиться недоброжелательно к его творчеству. «У сына такая же фамилия, как у вас?» – спросила я. «Нет, другая, Окуджава»».

Вот что сообщил мне об Ашхен Налбандян и ее круге Феликс Ветров, мальчишкой отбывавший ссылку вместе с матерью

(считалось милостью, что ей разрешили взять с собой двухлетнего сына): «Я помню себя с ней, когда мне было 4–5—6 лет. Но помню ее очень хорошо. Мне она казалась высокой, держалась очень прямо, прямая спина, прямой, строгий и всегда чуть нездешней скорбный взгляд. Суровая, немногословная, сердечная, без сантиментов, располагающая, мудрая. Когда она играла со мной или разговаривала – на точеном кавказском лице была грустная нежность. Улыбалась же вообще редко. Не помню ее в светлой одежде, всегда в темной, черной. Помню в темном платке, иногда повязанном по-деревенски, на местный чалдонский лад, иногда – как-то высоко, по-кавказски, неизменно длинное темное пальто, черные валенки. Очень красивые благородные руки. Вообще в каждом движении и редких словах – аристократизм и страшная усталость. Именно усталость, но ни в коем случае не „потухший взор“. Напротив, чувствовалась скрытая энергия, решительность, твердость. Было нередко то выражение, которое обычно определяют как горькую иронию. Еще помню, что она изумительно вышивала гладью и „крестиком“ – настоящие картины. Как-то смутно помню, но точно не уверен, что к ней, кажется, туда к нам приезжал сын, вероятно, Булат Шалвович (никаких подтверждений этой поездки нет. – *Д.* Б.). Здесь я ничего утверждать не стану, мал был. Но одно помню точно – это ощущение некой избранности, изысканности образа, которое от нее всегда исходило.

Село Большой Улуй (сейчас это районный центр) довольно старое и уже тогда было огромным, на много сотен дворов. Село лежит очень живописно на нескольких холмах вдоль берега широкой и очень красивой судоходной реки Чулым. В самом центре, на площади, стояла красивая деревенская церковь с синим шатром и маленькими черными маковками, с которой у меня связан некий основополагающий момент жизни. Церковь эту разрушили и снесли в 1964 году в эпоху хрущевских гонений на веру и верующих. Село окружает (окружала!) невообразимой красоты и мощи тайга, с высот на горизонте над тайгой просматриваются силуэты Саян.

Там у нас была настоящая маленькая интеллигентская колония. Человек около тридцати. Жили дружно, между собой открыто, хлебосольно – согласно старым зековским правилам. Детей почти не было. Так что я обычно бывал в центре всеобщего внимания и любви. Все праздники, все Новые года – справлялись этой дружной компанией. И это было незабываемо! Из местных *Lebensmittel* (пищевых продуктов. – *Д. Б.)* готовились самые разнообразные праздничные яства, из бумажек вырезались салфетки.

Все эти люди и мы с мамой в положенный день недели ходили в комендатуру отмечаться у местного чина МГБ по фамилии Третьяк. Это был приземистый, угрюмый серый мешок с бесцветными глазами, иногда он принимал в форме с синими петлицами, иногда в пиджаке и галифе, заправленными в сапоги. Был хмур, тупо-злобен, олимпийски-важен… От него зависело буквально всё, и каждый поход к нему всякий раз был связан с огромным волнением: что-то будет? Не сорвет ли с уже кое-как нажитого места, не зашлет ли Третьяк куда-нибудь еще дальше?

Своей компанией встретили в начале марта 1953-го известие о болезни и смерти Сталина. Это особый и яркий сюжет, в котором, насколько помню, Ашхен Степановна Налбандян принимала заметнейшее и деятельнейшее участие».

11

25 апреля 1950 года Окуджава защитил на «отлично» диплом «Великая Октябрьская революция в поэмах Маяковского» – сорок страниц общих слов и обширных цитат. После распределения – вынужденного, потому что грузинский так и не стал для него родным, да и работать в Грузии при его фамилии представлялось опасным, – он оказался в глубокой русской глуши, откуда тбилисская жара, сладостная лень и особенный дух гостеприимства и братства представлялись почти недостоверными. Он уезжал из Тбилиси полным надежд на другую жизнь, но в России очень скоро понял, что если где и можно еще спастись – так это там, где человеческое сильней государственного. В России таких мест было мало – государство добралось повсюду. А может, попросту здесь не было столь сильного внутреннего сопротивления ему – межличностные связи слабы и не выдерживают гнета. Малым нациям в этом смысле проще.

Грузинская этническая солидарность и святость традиции входили в противоречие с диктатурой – поэтому в Тбилиси так и не полюбили Сталина, не признали его заплечных подручных; нигде в России не было организации «Смерть Берия», только в Тбилиси. А в России эти связи оказались слабы, рабство въелось в плоть и кровь, предательство успело стать если не нормой, то серьезным соблазном. И потому своих беглецов из «Путешествия дилетантов» он отправил в Грузию – благословенный край, где им померещились покой и безопасность. «Граница Запада с Востоком, Севера с Югом, Азии с Европой, смешение православия с магометанством, истошные крики мулл и греческие песнопения

христиан, кровь, месть, разбой, захват, подавление, рабство и насмешливый шепот господина ван Шонховена. Раскаленные голые скалы, нависшие над головами; внезапно – прохладный ветер, внезапно – родниковая вода из запотевшего кувшина, какая-то бескрайняя неправдоподобная изумрудная долина, мерцающая в разрывах облаков где-то на страшной глубине; гранитный крест ермоловских времен, печеная форель на гигантских листьях лопуха, нечастые приземистые харчевни, именуемые духанами, горький дух от прелого прошлогоднего кизила и умопомрачительный аромат из винных бочек. странные мелодии, странная речь, странная жестикуляция. И когда все это осталось позади, перед ними открылся Тифлис! <…> У него сложный состав крови, настоянной на византийской пышности, на персидской томности и на арабском коварстве, он был создан на пересечении самых безумных страстей и самых неудержимых порывов в подтверждение вечной истины, что добро и зло не ходят в одиночку, как, впрочем, коварство и любовь».

По «Путешествию дилетантов» видно, как он любил все это, как начал любить даже местную гордыню – «мы, грузины», которое у Гоги Киквадзе звучит почти так же, как у Ладимировской-старшей «мы, Бравуры.». Но что поделаешь – против рабства и страха что же устоит, кроме сословной спеси?

Он не терял надежды, что ему еще случится пожить здесь по-настоящему, не изгоем, а полноправным гражданином, долго, со вкусом, никуда не торопясь. Об этом – стихи 1963 года, посвященные другу, человеку схожей судьбы, Марлену Хуциеву. Они написаны вскоре по завершении «Заставы Ильича», где запечатлен триумф Окуджавы в Политехническом:

Мы приедем туда, приедем,
проедем – зови не зови —
вот по этим каменистым, по этим
осыпающимся дорогам любви.
<…>
Худосочные дети с Арбата,
вот мы едем, представь себе,
а арба под нами горбата,
и трава у вола на губе.
<…>
После стольких лет перед бездною,
раскачавшись, как на волнах,
вдруг предстанет, как неизбежное,
путешествие на волах.

И по синим горам, пусть не плавное,
будет длиться через мир и войну
путешествие наше самое главное
в ту неведомую страну.

И потом без лишнего слова,
дней последних не торопя,
мы откроем нашу родину снова,
но уже для самих себя.

До конца жизни Окуджава особенно ценил каждый отклик из Грузии.

В июле 1950 года он уехал из Тбилиси. Вместе с ним ехали жена Галина и брат Виктор – тетка Сильвия, вернувшись в Ереван в 1949 году, забрала его к себе, и там он закончил девятый класс. Виктора предполагалось устроить в ту же школу, в которую устроится Булат. В Москве, в Министерстве просвещения, куда полагалось являться за назначением, Окуджаве предложили выбрать из нескольких среднерусских областей, и он остановился на Владимире.

Глава вторая
ШАМОРДИНО

1

Окуджава подробно описал трагикомическое трудоустройство: во Владимире его первым делом посадили. Правда, на полночи, но ему хватило.

Жену и брата он оставил у тети Мани в Москве, а сам поехал устраиваться. Поезд во Владимир уходил утром, приходил вечером, и к его приезду облоно уже закрылся. Далее, по его рассказам, он решил поужинать на вокзале, и здесь началось интересное. Всю эту историю мы знаем лишь с его слов – он подробно описал ее в «Искусстве кройки и шитья», отнеся к маю 1951 года, но сам эпизод с кратковременным арестом на вокзале имел место именно в пятидесятом.

«В этот самый момент к столу подошли двое – мужчина и женщина – и уселись на свободные места. Они были крепко навеселе, особенно женщина, но тут же заказали пол-литра и по порции кислых щей. Женщина долго всматривалась в меня, потом выговорила с трудом: „Усики…“ – и показала черные зубы.

– Помалкивай, – сказал ей мужчина и объяснил: – В Архангельск везу, на лесозаготовки.

– Ее одну? – удивился я.

– Зачем одну? – усмехнулся мужчина. – Их тут много навербовал. вот и везу. А вы кто ж будете?»

Окуджава признался, что он грузин. Собеседник усмотрел в нем сходство с золоченым портретом Сталина на ресторанной стене и сказал, что хочет написать ему письмо, в котором все расскажет как есть. Он попросил Окуджаву – как-никак человек с образованием – записать это письмо под его диктовку, но стоило им приступить к сочинению документа, долженствующего открыть Сталину глаза на творящиеся во Владимире безобразия, – как к столу подошел милиционер и Окуджаву забрал.

«В дежурной комнате сидел капитан с желтым помятым лицом. Милиционер разложил перед ним мои бумаги и сказал:

– Вот, товарищ капитан, гражданин сидел с пьяным и чего-то у него выспрашивал и записывал… Сам не ел, не пил…

– Ну что? – спросил капитан.

– Как это не ел, не пил, – сказал я, слабея, – я съел котлеты с лапшой и ликер выпил.

– А что записывал? – спросил капитан.

– Видите ли. – сказал я.

– Давай его туда, – сказал капитан и кивнул на боковую дверь.

Я вошел в маленькую грязную комнату с лавкой, и дверь захлопнулась, щелкнул замок.

Шесть квадратных метров. Тусклая лампочка над входом. За дверью – чужой равнодушный офицер. Несколько минут назад мне хотелось выглядеть человеком. <…> Теперь, когда выяснят, что мои родители. потом усмехнутся понимающе и недобро. Я, конечно, отвечу словами того человека, который везде: в мыслях, в воздухе, в разговорах, в позолоченных рамах. Я, конечно, повторю им как магическое заклинание, сказанное им однажды, что, мол, сын за отца не отвечает. да ведь и яблоко от яблони. и это тоже надо учитывать, ибо это тоже народная мудрость, а народ не ошибается. Куцый пиджак, и чертовы усики, и рюмка ликера, и пьяный бред о каких-то вредителях, и все это в то самое время, когда, как мы знали, сотни и тысячи закамуфлированных злодеев шныряли среди нас, записывая, выпытывая, отравляя, взрывая. Помню, как на лекции о коварстве иностранных разведок лектор сказал: «Западный агент, к примеру, в ресторане выпивает по глоточку и не закусывает. Это бросается в глаза»».

Герою рассказа было чего бояться: кургузый пиджачок на нем был американский, полученный в тбилисском военкомате – еще в сорок шестом году, когда в Россию шли лендлизовские посылки и вещи из них выдавались участникам войны. Он сидел на лавке, воображая худшее развитие событий, когда за дверью раздался вопль: «Сталин где?! Куда подевали?!» – это архангельский вербовщик допился до белой горячки и перепутал писавшего под его диктовку грузина с его великим земляком, «мои тщедушные усики – с теми, всемирными». Утром Окуджаву выпустили, сказав на прощание: «Пить надо поменьше». Он счел это избавление такой счастливой случайностью, что решил не оставаться во Владимире ни часа, не испытывать судьбу, – сел на первый же утренний поезд и вечером был в Москве. Да и вряд ли стоило начинать учительскую карьеру в новом городе с ночи в отделении.

В Москве ему предложили Калужскую область – он с радостью согласился. Там у Смольяниновых жили родственники, хоть и дальние. У них на улице Горького был собственный дом. В Калугу Окуджава с женой и братом приехали 11 августа 1950 года, и здесь он неожиданно для себя получил в облоно направление в далекое село Шамордино. Вариация этой страницы его жизни гротескно и в то же время страшновато изображается в

повести 1962 года «Новенький, как с иголочки», стилистически продолжающей «Школяра»:

«– Я могу только в городе работать, – говорю миролюбиво, – мне деревня противопоказана. В городе – это другое дело. А деревня мне противопоказана…

– Город не получится, – говорит он спокойно, словно ничего не произошло.

С ума сошел!.. Что он, не понимает ничего?.. Или разыгрывает?..

– Может, я сам могу выбирать себе место под солнцем?!

– Нет, – говорит он.

– Может быть, в вашем ШамординЕ и публичная библиотека имеется?

– В ШАмордине, – поправляет он.

– Значит, я должен плюнуть на аспирантуру ради ваших интересов?

– Нам учителя нужны.

– А мне какое дело?

– А мне какое дело? – говорит он.

Он держит меня своей широкой заскорузлой пятерней за горло. Я чувствую, как она жестка.

– Я не могу ехать в деревню!.. Мне нельзя приказывать!.. Я литератор, а не солдат!.. Чего вы жмете?.. Не желаю в грязи утонуть!..

Он снова обнажает зубы. Может быть, это улыбка? Так улыбаются, когда хотят ударить, когда можно наконец ударить и не получить сдачи.

– Значит, деревня – это грязь? – спрашивает он шепотом. – Колхоз – это грязь?.. Мы двадцать лет создавали грязь?..

– Вы меня не так поняли, – говорю я шепотом.

Я знаю, как это бывает, знаю. Теперь не будет ни деревни, ни города… Вот почему небо такое серое, и улыбка на сером лице… Я знаю, как это бывает!..

– Я не то хотел, – шепчу я.

Он отпускает мое горло и кладет пятерню на телефонную трубку. И смотрит на меня выжидательно…

До пятидесятого года я дополз, докарабкался… Теперь – всё. Я знаю, как это бывает.

– Я этого не говорил, – говорю я.

– А я и не утверждаю, – говорит он. – У тебя хорошее, открытое лицо…

– Как жалко, что ни одного места нет в городе, – говорю я.

– Жалко, – усмехается он.

Пока я со школьной скамьи тешил себя – он пристреливался.

Теперь его снаряды, каждый весом с корову, летят в меня.

– Может быть, найдется одно местечко?

– Нет.

Это потом я буду смеяться. А еще позже я буду вспоминать, даже с уважением и… с ненавистью. От ненависти отделаться не смогу. Но это потом. Сейчас я просто презираю его. Мне не остается ничего другого – я разбит.

– Может быть, временное место есть какое-нибудь? – спрашиваю я.

– Зачем так унижаться? – говорит он.

– Мне в городе нужно, – говорю я расслабленно.

– А там, в Шамордине, – говорит он, – бывший женский монастырь. Там Толстой бывал. Можно про это статью написать, диссертацию…

Он даже улыбается. Он заглядывает мне в глаза, словно хочет полюбоваться на мою слабость. Крупные желтые зубы его обнажены в улыбке.

– Чудак, – говорит он, – я же добра тебе хочу. Я ведь любого туда не направлю… Чудак! Понимаю – Москва… А Калуга?.. Разве это город?

Он кладет руку мне на плечо.

– Я тебе честно скажу, – говорит он, – есть в городе одно местечко. Пятый класс. Но неужели ты, филолог, удовлетворишься этим? Городская школа… казарма… штамп… Затеряешься… А там ты – бог, царь, всё. Всё твое. Там грамотные нужны, а здесь – что? Я ведь специально тебя посылаю, – говорит он шепотом, – именно тебя… – и подмигивает. – Сюда я какую-нибудь дуру бездарную ткну, и сойдет».

Фамилия этого заведующего облоно была в действительности Сочилин, что живо напомнило Окуджаве и беспутного слесаря, и его погибшую дочь Нинку, с которой много всякого было связано. В повести он дал ему унылую, сутяжническую фамилию «Сутилов». В более позднем рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина» (1975) все вообще уже не так страшно, и Сочилин уговаривает Окуджаву поехать в Шамордино с совсем иными интонациями – торопливо, чуть ли не заискивающе. Видимо, он все-таки научился вспоминать те унижения без ненависти, но тут многое зависит от времени: в шестьдесят втором он только входит в настоящую славу, и его еще потравливают, а в семьдесят пятом он кумир страны, с которым уже и власти, кажется, примирились.

– Кто в Шамордино?! – крикнул он, выйдя от Сочилина. Откликнулась Вера Лапшина, будущая учительница математики в той же школе. Вместе вышли искать попутку и доехали в кузове

до Перемышля. Там Окуджава отправился в роно, где заведующий Павел Иванович Типикин встретил его весьма радушно и тут же подписал приказ № 67 о его назначении. Вечером они добрались до Шамордина – большой деревни с остатками женского монастыря. Школа располагалась в бывшей монастырской больнице – кирпичной, двухэтажной. Отапливалась она плохо, не освещалась вовсе – занимались при семилинейной керосиновой лампе. Электричество в Шамордино провели лишь через два года после того, как Окуджава перебрался в Высокиничи. И водопровода не было. Вообще все было к услугам исторического романиста – вечная сельская Россия как она есть.

В школе училось около шестисот человек – в две смены. Директорствовал в ней Михаил Солохин. Окуджаве с семьей отвели две комнаты в бывшем доме монастырского казначея. Комнаты были холодные, с минимумом мебели, а по соседству жили другие учителя: завуч Клавдия Громова (в повести – Клара), физрук Михаил Гончаров, его жена Екатерина (учительница начальных классов) и супруги Амелины (он – завхоз, она – уборщица). Все учителя вели подсобное хозяйство и кормились в основном благодаря огородам, поскольку в сельском магазине наличествовали только выпекаемый в Шамордине черный хлеб (была своя пекарня) и постное масло. Окуджаве положили 530 рублей зарплаты, Галине – 480.

Окуджава не чувствовал ни малейшей склонности к сельскому хозяйству. Ему предлагали выделить огород – он ответил отказом. Учителя держали в подвальном этаже скотину – кто корову, кто поросенка, – но он не прельстился и этим. Раз в неделю ездил в Козельск, покупал дешевую колбасу, из нее всю неделю варили суп.

По соседству с домиком монастырского казначея стоял другой, поприземистей, – там жил учитель Сивагов, недавно вернувшийся из лагеря. У него была дочь Варя, в которую вскоре влюбился Виктор. В коллективе Окуджаву считали заносчивым, а жену приняли душевно – благодаря легкому и открытому нраву она легко сошлась со всеми. В повести «Новенький как с иголочки» Окуджава упоминает о характерном предупреждении директора школы: «Народ здесь у нас не очень добрый. Вы это учтите».

Весной и осенью Шамордино было, по сути, изолировано от внешнего мира: непролазная грязь позволяла передвигаться разве что на тракторе, на котором и доезжали до большой дороги. До Перемышля – полчаса езды «по моим нервам и моим костям», как Окуджава напишет позже о Козельском тракте. В гости к Окуджаве однажды заехал перебравшийся в Москву Зураб Казбек-

Казиев, тбилисский друг. Он оглядел обстановку в учительском доме – и ужаснулся. При этом все, кто побывал в Шамордине, отмечают изумительную красоту этих мест, и места, правду сказать, в самом деле исключительные – но наведываться туда хорошо теперь, когда туда можно за пять-шесть часов добраться из Москвы на машине. А тогда дорога от Калуги до деревни занимала полдня. Дети, с которыми Окуджаве предстояло иметь дело, на вопрос: «Какие книги есть у вас дома?» – долго молчали, после чего одна девочка вспомнила, что книга есть у соседки, тетки Марьи, и что это Библия. Другого чтения не было. Связь с миром осуществлялась через телефон, стоявший в конторе, и радио.

Окуджава получил восьмые классы плюс классное руководство в шестом. В восьмых провел диктант по русскому и поставил исключительно единицы. Директор возмутился: «У вас, наверное, дикция плохая». Он предложил дать другой диктант и принес текст для пятого класса, да вдобавок, диктуя, подсказывал. Весь класс справился без двоек. Окуджава категорически отказался работать по этим правилам и обратился за поддержкой к ученикам – славы в коллективе ему это не прибавило, но авторитет у детей укрепило.

«…Я говорю своим восьмиклассникам:

– Результаты третьего диктанта – колы. Нравится?

Что-то подкатывает к горлу. Что-то душит меня. Ну вы, ну поддержите хоть вы меня! Скажите хоть одно слово. Я не знаю, чем это кончится, но давайте воевать…

– Мы можем писать легкие диктанты, как тогда… Если вы хотите. Я даже могу подсказывать вам. Вы меня любить будете за доброту мою… А?

Они молчат.

– Меня все хвалить будут… Хороших дров мне привезут. Будет большой праздник…

Кто-то фыркает. Или я напрасно взываю к ним?

– И спрашивать я буду очень облегченно. И когда буду спрашивать, буду в окно глядеть, чтобы не мешать вам в учебник подсматривать…

Коля Зимосадов сидит насупившись. У Маши Калашкиной растерянная улыбка на некрасивом лице. Шура Евсиков барабанит по парте пальцами. Он очень сосредоточен.

– Хотите такую жизнь? Да? Одно слово, и всё будет по-вашему.

Они молчат.

– Хотите?

– Не хотим, – говорит Гена Дергунов и прячется за

развернутую книгу.

– Пусть кол, да мой собственный, – говорит Шура Евсиков. – Мне чужие четверки не нужны.

Ааа… Вот оно!

– Зимосадов.

– А мне тоже не нужны…

– Нагорит вам потом, – говорит мне Маша Калашкина. – Вам Шулейкин даст…

– Не твоя забота, – говорит ей Саша Абношкин.

– Выставлять колы в журнал? – спрашиваю я.

– Ставьте, – говорит Гена Дергунов и прячется за развернутую книгу.

– Кто за?

Они поднимают руки.

Ну вот, теперь и начнется!.. Зачем мне это? Друг мой, друг мой, за то ли ты взялся?.. А в монастыре бывал Толстой… Забыл ты об этом, забыл… Хватал бы ниточку за неверный ее конец… Потомки спасибо сказали бы!..

– Не тем вы занимаетесь, – мягко говорит мне в учительской Шулейкин. – Возбудили детей.

– Детей? – смеюсь я.

Теперь наши позиции стали хоть определеннее. Теперь легче. Вот – я, а вот – он. Главное теперь – это не нарваться, не раскричаться, не устроить истерику.

– Вы еще очень неопытны, – мягко говорит он. – Можете споткнуться…

Я улавливаю легкую угрозу. Она едва ощутима, как в жару – будущий дождь.

– Они не так безграмотны, как вам кажется, – говорит Шулейкин.

– Вы мне угрожаете?

– Вот видите, как вы поняли товарищеский совет? – качает он головой. – Вот видите?»

2

И учителей, и учеников регулярно привлекали к колхозной работе. Окуджава это описал детально. Беда была не в том, что привлекали, – а в том, что сопровождалось это отвратительной демагогией, которую он немедленно пресекал. «Это вам не в городе на постельке спать!» – говорит в повести Виташа. «А ты что, против постельки? – немедленно отвечает герой. – Ты считаешь, что это только для городских сибаритов? Да, Виктор

Павлович?»

Это для него всегда было характерно – делать, что требуется, но не изображать при этом ликования. Воевать – но не имитировать бесстрашие, равнодушие к опасности, готовность к смерти. Работать – но не изображать восторг по этому случаю. Не презирать комфорт и разоблачать по возможности тех, кто демонстративно ругает удобства. Словом, если уж не получается жить по-человечески, – то хотя бы ставить на место тех, кто считает подозрительным само стремление к такой жизни. Человек имеет право есть досыта, спать по ночам, жить в тепле, а не в продуваемой халупе. Никого еще не сформировали унижения и пытки быта – это придумали те, кто не умеет устроить людям сносную жизнь; Окуджава рано выучился срезать демагогов.

«– Вы крутите, крутите, – говорит мне баба.

– А я и так кручу, – говорю я. – Вот сейчас пиджак сброшу, еще веселей пойдет.

– Не надо сбрасывать, полова по телу разлезется, – говорит другая.

– Жарко, – говорю я.

– Вы ее крутите получше, ручку-то…

– Как еще получше? Так, что ли?..

– Да хоть так…

Пожалуйста, могу и так. Как угодно могу. Лишь бы полова эта проклятая не летела в мою сторону… Она забирается за воротник, и маленькие колючие зверьки разбегаются по всему телу, и нет от них спасения. И пыль смешивается с потом. Лезет в нос, в уши, в рот, в легкие…

А вот ходит в распахнутом полушубке председатель колхоза Абношкин (фамилия-то какая!). Он толст и угрюм. И сопит громко. Даже сквозь грохот веялки слышно. Он ходит и понукает… Почему я должен крутить эту ручку?.. Дышать этой пылью?.. Может быть, он будет собирать материал для задуманной монографии о Толстом? А может быть, она и не нужна? И ничего не нужно? Только овес, золотой овес, душистый овес, ядовитый… Только этот несовершенный механизм, унижающий человека?.. Что нужно?

А у Виташи – сено… Проморгал я. Лечь бы лицом в прохладное сено и раскинуть руки, чтобы они отдохнули. И чтобы поясница отдохнула…

Я меняю руки. То левой кручу, то правой. А крутить все тяжелей и тяжелей. А Маракушев по-прежнему щедро овес засыпает в веялку. Так долго не выдержать.

– Вы что-то помногу сыплете! – кричу я ему. И вместе с криком изо рта моего вылетает комок жеваной пыли и летит в

глубину сарая.

А Маракушев всё сыплет. Медное его лицо сосредоточено. Лампы подмигивают со своих столбов. Кружится золотая пыль…

– Давай, давай! – кричат бабы.

– Еще шибче?!

– Стало быть, еще.

Невозможно. Пот глаза мне заливает. Он жжет мое тело. Почему это мы должны страдать за этот слабый и нелепый колхоз? Почему всё – такой ценой? Почему учитель истории Маракушев должен носить мешки с овсом?.. И всю ночь?.. И не спать?.. И еще целый месяц?..»

И это было регулярно, и этого было много. А Веры Багреевой, семнадцатилетней сельской красавицы, о которой так много думает герой повести «Новенький как с иголочки», не было – была Маруся Бадеева, и ничего в ней особенного, по воспоминаниям коллег Окуджавы, не было. Вероятно, он и не стал бы – при жене-то – уделять особое внимание великовозрастной ученице, а может, наделил Багрееву чертами Тамары Семиной, которой два года спустя преподавал в Калуге в школе рабочей молодежи.

Конфликты с директором начались у него сразу, с того дня, как Окуджава отказался давать легкие диктанты и выставил в журнал все заслуженные колы. Солохин-Шулейкин регулярно выживал из школы молодых специалистов – и вообще всех, кто не мирился с его методами; большинство предпочитало уезжать без споров – в шамординской школе редко кто выдерживал больше года. В основном здесь оставались те, у кого и до этого был опыт сельской жизни, колхозной работы – горожанину и вдобавок южанину Окуджаве делать тут было совершенно нечего. И правы были бы те, кто отправил бы его работать в город, но считалось, что социум надо непрерывно перемешивать, заставлять солдат служить как можно дальше от дома, отправлять москвичей в Забайкалье, а бурятов в Москву, хотя удаленность от дома никогда еще не помогала солдату; считалось, – и автор это застал, – что людей, интересующихся промышленностью, надо насильно знакомить с культурой, а тех, кого интересовала культура, окунать в жизнь, в промышленность либо в сельское хозяйство; тот, кто понятия не имел о литературе, учил писателей писать, а тот, кто ни черта не смыслил в промышленности, учил сталеваров варить металл. Вполне здравый принцип вертикальной мобильности превращали в мобильность горизонтальную, бессмысленную, больше всего опасаясь, как бы кто не стал профессионалом. Считалось, что человек должен всего попробовать, сменить много профессий – и только потом,

если выживет, писать; принудительное послевузовское распределение не только помогало всем выпускникам получить работу по специальности (что отлично), но предписывало перемещаться в максимально чуждую среду (что бессмысленно и неудобно).

Словом, люди, присвоившие себе право решать за всех только потому, что лучше других умели соглашаться с начальством и повторять глупости, всякий раз поступали вопреки здравому смыслу и полагали, что это лучший способ воспитать настоящего советского человека. Система исподволь ела себя, на всех уровнях рулили дилетанты, а профессионалы, вместо того чтобы заниматься своим делом, копали картошку и веяли овес.

В Шамордине Окуджава насмотрелся на абсурд советской сельской жизни, а заодно понаблюдал нравы большинства здешних коллективов, с готовностью топящих любого, кто осмелится выступить против бредовых порядков. Над Окуджавой устроили форменное судилище – педсовет, на котором ему припомнили и отрыв от коллектива, и высокомерие, и даже то, что он «сын врагов народа». Спасло его вмешательство приехавшего из роно Типикина, от которого все ожидали окончательного разноса – а он выступил в защиту новичка: то ли потому, что симпатизировал интеллигенции, то ли потому, что сам служил когда-то в артиллерии. Словом, он обвинил Солохина в очковтирательстве и присоветовал следить не за сомнительным происхождением подчиненных, а за их профессиональным уровнем. Окуджава мог торжествовать, но, конечно, это не упростило его отношений ни с директором, ни с его подпевалами.

Но это его скоро перестало смущать – Солохин от него отстал, не ходил к нему на уроки, не мешал преподавать как угодно. Гораздо трудней складывались его отношения с собственным братом: Виктор его не слушался, жаловался на отвратительные условия, в которых приходилось жить, и на то, что ему негде делать уроки (единственный стол был занят – за ним готовился к урокам или писал стихи Булат). Ни на что не жаловалась только Галина, хотя тесть Окуджавы, полковник Смольянинов, ужаснулся, когда в октябре на два дня заехал в Калугу навестить дочь и зятя. Больше всего его удручило, что Галине приходится с реки таскать воду – это и осенью, в распутицу, было непросто, а что начнется зимой?

Вдобавок Галина была беременна – рожать ей предстояло в марте. Родители настояли, чтобы она отправилась в Тбилиси, и в феврале Булат проводил ее. Сам он продолжал сражаться со своими восьмыми классами.

«А Саша Абношкин, сын председателя колхоза, продолжает

свою речь:

– …После этого они поступали в светское общество…

– Как это «поступали»?

Он мнется. Он самолюбив. И колок. Ну ладно, я ведь тоже всё это прошел и знаю. Я тоже самолюбив… Мне только двадцать шесть, а не пятьдесят.

– Как это «поступали»? Это что, учреждение? Школа?

Он молчит. Я сбил его.

– Ну как ты это себе представляешь? Здание такое, да?

– Ну, здание…

– Двери, окна, вывеска над входом, да?.. Написано: «Светское общество», да?

– Кто его знает…

Потом, когда я с грехом пополам вдалбливаю в их неприспособленные, практичные головы эту абстрактную чепуху, Саша Абношкин говорит мне, прищурившись:

– А зачем это нам? Трактор и без этого пойдет.

– Ты это серьезно?

Он усмехается.

– Ладно, – говорю я миролюбиво, – будем считать, что теперь истина установлена.

– А я и раньше знал, – говорит Саша Абношкин».

Разумеется, они его любили – или, по крайней мере, он был им интересен. Но переделать их он не рассчитывал, да и не знал, нужно ли это. Как знать – вдруг окажешься крысоловом, уведешь за собой в никуда? Кстати, по свидетельствам коллег Окуджавы, Сашу Авдошкина (в повести – Абношкина) он приучил-таки к чтению. И тот всю жизнь прожил неприкаянным, безалаберным, и очень много читал. А не читал бы – глядишь, и вписался бы.

Сам Окуджава описал еще один шамординский эпизод – как хотите, малодостоверный. Речь о рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова». У Окуджавы случались приступы необузданной, безмятежной веселости – был такой просвет и весной 1976 года, когда написана «Частная жизнь»; он и потом, сочиняя автобиографические анекдоты, как назывались в его обиходе короткие рассказы из личного опыта, – многое выдумывал. Так творится автобиографический миф. Поздний Окуджава избегает рассказывать о реальных мучениях, которым подвергался, – и выдумывает дурацкие, чтобы посмеяться вместе с читателем. Фабула хорошо известна: молодой учитель в деревне под Калугой пользуется всеобщим почтением, его имя произносится с придыханием, он единственный на много верст в округе выпускник университета. «Два больших столичных крыла

виднелись за его спиной» – каких столичных, о чем речь? Тбилиси в Калуге не воспринимался как столица! «Учителя встретили его дружелюбно, почтительно. Правда, их сначала несколько коробило, что он слишком уж откровенно все о себе выкладывал, не таился» – тут, как мы знаем, было ровно наоборот: ничего о себе не выкладывал, держался замкнуто, встретили неодобрительно и без тени почтения. Все остальное, видимо, той же достоверности. Сравните в почти документальном повествовании «Новенький как с иголочки», все прототипы которого себя узнали и обиделись: «В учительской не нужно особенно откровенничать. Люди ведь разные бывают…»

Итак, Окуджаву якобы пригласили в Васильевку прочесть лекцию, он выбрал тему «Частная жизнь Александра Пушкина», поскольку ему незадолго до отъезда в деревню подарили книгу «Пушкин в воспоминаниях современников». Председатель соседнего колхоза присылает за ним бородатого доброжелательного возницу, в клубе собираются колхозники, а университетский выпускник только и может выдавить из себя, что однажды Пушкин, влюбившись в цыганку и не встретив взаимности, пробежал по жаре двадцать четыре километра, а царь тоже Пушкина не любил и сослал его в Одессу, где поэт был послан на саранчу. Все это изложено очень весело, но, даже зная робость молодого Окуджавы перед большими аудиториями, не могу поверить, что он до такой степени потерял лицо. Он не мог не понимать, что в случае конфуза у его врагов прибавится аргументов; провалить лекцию в колхозном клубе – куда страшней, чем запороть открытый урок; биографию Пушкина он знал и в любом случае нашел бы пару тем, более увлекательных, нежели саранча. Наконец, великолепный финальный жест – отвинчивание университетского значка и выбрасывание его в снег – был выдуман, поскольку свой значок Окуджава сохранил. В общем, перед нами пример стратегии «отдай в малом»: чем рассказывать правду об аде шамординской жизни, лучше сочинить легенду о дружественных поселянах и молодом самонадеянном учителе, получившем от них хороший урок. В другом рассказе о Шамордине – «Искусство кройки и житья» – Окуджава куда откровенней, хотя и сюда вплетен владимирский эпизод: это очередная песнь о несостоявшихся надеждах, на этот раз – о попытке пошить себе кожаное пальто, но смысл этой истории неоднозначен.

Окуджава со временем писал рассказы все лучше – точней, резче; акварельность и высокопарность уходили, гротеск нарастал, а главное, коллизии становились все символичней. «Искусство кройки и житья» – новелла 1985 года. Одежда –

любимая метафора Окуджавы, она могла бы стать таким же предметом отдельного исследования, как метафизика еды в его сочинениях (и этой пищевой метафизики мы коснемся ниже, поскольку Окуджава любит открывать высокое в прозаическом, – быт у него символизирован, как мало у кого в советской литературе). «Старый пиджак», старый сюртук флейтиста, шинель – гардероб лирического героя Окуджавы небогат, но щедро символизирован; что ни вещь – шлейф ассоциаций, явных и скрытых. Чтобы одежда соответствовала вкусам героя Окуджавы, она должна быть: а) элегантной и б) потертой.

Сколько раз слово «потертый» встречается у него в положительных коннотациях, сколько этих уничижительных «костюмчиков» и кургузых пиджачков! «Потертые костюмы сидят на нас прилично»; «Я много лет пиджак ношу, давно потерся и не нов он»; «В костюмах предвоенного шитья» («Джазисты»); «На мне костюмчик серый-серый», да и потертый костюм Пастернака ему запомнился по тбилисскому вечеру. «И старенькие туфельки ее» – хотя эти туфельки он в реальности как раз выбросил. Но при всем этом ему ненавистна грубая, плохо сделанная вещь – пусть даже старая, что с ней отчасти примиряет. В каком он ужасе от советской одежды, навязываемой ему, от этих фасонов, от коробообразных пальто! «Его материал тоже назывался драпом, но напоминал листовую фанеру, которую почти невозможно согнуть, и плохо обработанную, о которую можно было содрать кожу. Этот драп ткали вместе с соломой, веточками и отрубями, и, бывало, просиживая в каких-нибудь приемных или на вокзалах в ожидании поезда, я коротал время, выщипывая из него этот строительный материал и собирая его в горсть. Горсть по горсти. Кроме того, это пальто было подбито простеганной ватой, напоминая матрас. Изысканно распахнуть его было невозможно. Его можно было только раскрыть, да и то с трудом, словно плохо смазанную двустворчатую дверь, раскрыть, войти в него, просунув в рукава руки, и с треском захлопнуть полы».

Одежда – личная нора, переносной домик, смиренная и безнаказанная попытка обособиться. Пиджачок, костюмчик воспринимаются как латы (в одной из песен костюмчик сравнивается с шинелью); выходя из дому, надо вооружиться, и кольчуга должна быть прочна, тепла, элегантна. Мечта о хорошей вещи – опять-таки компромисс: нет, не скрыться в нору, остаться со всеми – но отвоевав себе право в этой толпе одеться по-человечески. В этом и состоит искусство кройки и житья: не отрываться, но выглядеть прилично!

Помимо одежды – важного окуджавовского лейтмотива – в рассказе возникает и второй: фальшивый друг, человек, тэк-скэть,

из народа. Народ у Окуджавы разный – тут и сострадательные бабы, и начальнички, гордящиеся темнотой, и мальчики вроде председательского сынка Абношкина, постоянно стремящиеся к доминированию; и еще один тип, часто попадающийся в его прозе, – простачок, тянущийся к герою, но готовый его предать при первой возможности. Славный малый, законченный конформист: в «Новеньком как с иголочки» это Виташа, чуть что берущий сторону директора, а в «Искусстве» – Семен Кузьмич Сысоев, директор местной школы механизаторов. В Шамордине в самом деле был техникум, но прототипом Сысоева был директор местного детдома Степан Кузьмич Родин.

Отличительная черта Сысоева – тяга к покровительству и доминированию. «Его очень потешала и трогала моя слабая осведомленность в житейских делах. Покровительствовать было для него удовольствием. Когда я проявлял свою непрактичность, попадал впросак, он звонко заливался и с радостью начинал поучать. Он был человеком хозяйственным, сельским, из этих мест. Он во всем любил добротность, основательность в том смысле, как понимал это сам. Рубля лишнего не потратит, а сам то и дело навязывал взять у него в долг. Но мне нравилось ему подыгрывать, вот я и лукавил, разыгрывая простачка, этакого городского балбеса, чем разжигал его страсти… „А что ж? – заливался он. – И заведешь коровку, попомни мои слова… А иначе как же?.. А откуда молочко, сметанка?.. Зой, гляди на чудака!.. А сливки?“ – „Ну разве что сливки, – говорил я, – сливки эти да. Меня маленького заставляли пить сливки с миндальным пирожным.“ Это его почему-то сердило. „С пирожным, с пирожным“, – говорил он обиженно.»

Ну конечно. Пирожные. К чему эти роскоши?

И вот Сысоев Семен Кузьмич как-то под водочку с огурчиками предлагает герою пошить шевровое пальто. Покупаются «по шестьдесят ры» телячьи шкурки, герои отправляются к мифическому калужскому скорняку, а мост через Оку из-за ледохода убран, и переправляет их через реку лодочник, а лодка у него дырявая, но латать некогда – «весна раз в году бывает», надо перевозить всех нуждающихся в переправе. Может и утопить, очень свободно. В этом рассказе все типично до символичности – мало ли каждый из нас встречал таких лодочников? Потом их из милости пускают в коридор гостиницы «Ока», потом они относят шкурки к скорняку, потом через два месяца, в мае, едут забирать готовые пальто. и не находят скорняка. То ли он переехал, то ли они забыли адрес, то ли из головы Сысоева улетучились одному ему ведомые приметы, по которым следует искать одинокий домик за голубым забором, –

но близится ночь, а Шалыч с Сысоевым так ничего и не нашли. Далее следует сцена на вокзале, перенесенная из 1949 года – с той только разницей, что в ней участвует еще и Сысоев, немедленно сославшийся на боль в животе и удравший при появлении милицейского сержанта. Молодец, сориентировался. А когда перепуганный Шалыч выходит на волю рано утром, он застает Сысоева на берегу Оки, у понтонного моста, в ожидании попутки.

«Мы молчали. Он рисовал на песке веточкой домик. Доканчивал, стирал и вновь начинал, но уже с большим совершенством. Я стал рисовать тоже. Так текло время. Попутных машин не было. Желающих ехать прибавлялось.

– Ты что, Семен Кузьмич, испугался? – спросил я, не поворачиваясь к нему.

– Зачем испугался? – сказал он сквозь зубы. – Вовсе и нет. Вот машину жду.

Мы снова помолчали.

– А чего вам там говорили? – вдруг спросил он, стирая очередной дом.

– Ничего, – сказал я, – вернули бумаги и все.

– Ух ты, и все, – засмеялся он, – фамилию-то, небось, записали?

– Ну и что? – спросил я шепотом.

– А ничего, – сказал он, – теперь узнаете.

– Да ведь там дежурный сменился, – заспешил я, – лейтенантик какой-то, он и не спрашивал ни о чем. Идите и идите, я и пошел. Я сначала испугался, знаешь, как подумал, что вот о родителях спросят, то да се, ну, думаю, конец.

– Это почему же конец? – спросил он, презирая меня. – Что ж, у нас разобраться не могут? Больно вы рассуетились, словно виноваты.

– А что это ты на «вы» со мной? Мы ведь не один день знакомы, – удивился я.

– Да уж и не больно-то мы и знакомы, – сказал он, оглядывая дорогу, – я вас и не знаю-то толком.»

Окуджава ничего не называет впрямую – мы уже к этому привыкли, – но это история о всечасной готовности к предательству, которая так часто сочетается с желанием покровительствовать, демонстрировать опытность, небрежную снисходительность. Нет, это не о недоверии к народу как таковому: «люблю не народ, а отдельных его представителей», сказал он уже в девяностые – и ненавидит, соответственно, отдельных. Но тип распространенный, что и говорить. Рассказ, впрочем, не только о нем. Много чести было бы портретировать

Сысоева: вокруг таких Сысоевых – на пятачок пучок. Растление душ стало нормой давно (и осталось, к сожалению). Речь о том, что в этаком окружении практически невозможно сшить себе убежище, выкроить нишу, сотворить что-нибудь элегантное и закутаться в него от враждебного глаза, пренебрежительного слова. Предприятие героя потому и заканчивается неудачей (да и шкурки он хранил неправильно, наверняка они сгнили, узнаем мы в финале), что выход, померещившийся ему, иллюзорен. Единственным вариантом временного убежища остается то самое деревянное советское пальто, которое так и будет стоять посреди комнаты, если его снять и там оставить. Да еще – старенький, оставшийся от дяди костюм: герой самостоятельно, без посторонней помощи, штопает и перекраивает его в одинокой келье. То, что он достался именно от дяди, тоже символично – нет спасения, кроме корней; мы тут среди чужих, и наивно надеяться, что они в самом деле готовы ради нас на жертвы.

Иногда ему приходилось участвовать не только в сельскохозяйственных работах, а и в иных, куда более грозных мероприятиях власти – например, в прямом отъеме денег у населения, который назывался займом.

«Остается последний дом. Он на самом краю. Мы подходим к крыльцу и останавливаемся. На крыльце стоит молодая женщина с ребенком на руках. Рядом с ней – две белобрысые девочки. А чуть впереди – молодой мужчина в гимнастерке, и в руке у него топор, словно он дрова поколоть собрался.

– Здравствуйте, друзья, – говорит Мария Филипповна.

Они молчат.

– Эх, беда мне с вами, – хрипит Абношкин. – Ну чего ты, Коля? Чего? Впервой, что ли? – А сам глаза отводит.

– А что, председатель, – говорит Коля спокойно, – я сейчас вот их всех порешу, – и показывает на свою семью, – а посля за вас примусь…

– Хулиганство какое, – шепчет Мария Филипповна.

– Партизанский сын, – подобострастно смеется Виташа.

– Вот он весь как есть, – говорит Коля.

– Ну ладно, Николай, – говорит Абношкин, – выходит, мы с тобой после поговорим. Другие вон все подписались…»

Не у всякого реалиста-деревенщика найдем мы столь жуткую картину жизни послевоенной среднерусской деревни. Велик соблазн подумать, что в этом эпизоде чувствуется отголосок знакомства с «Доктором Живаго»: «Памфил Палых был в толпе, стоявшей вокруг умиравшего. Его постоянный страх за судьбу своих в случае его смерти охватил его в небывалых размерах. В воображении он уже видел их отданными на медленную пытку,

видел их мукою искаженные лица, слышал их стоны и зовы на помощь. Чтобы избавить их от будущих страданий и сократить свои собственные, он в неистовстве тоски сам их прикончил. Он зарубил жену и трех детей тем самым, острым, как бритва, топором, которым резал им, девочкам и любимцу сыну Фленушке, из дерева игрушки». Но «Доктора Живаго» Окуджава прочел только в 1968 году. «Партизанскую» реакцию на заем он видел своими глазами.

Что касается еды, то желание хоть косметически исправить ситуацию просматривается и здесь: он вывез из Тбилиси шесть пакетов с сушеными травками и просил помогавшую им с женой по хозяйству васильевскую девушку Марусю кидать эти травки в скудную еду. В этом он тоже узнается: есть, что приходится, – другого нет, – но с индивидуальной приправой: хоть это право, при-право, можно себе отвоевать?!

Спросят: да кто ж его неволил, кто ему не велел жить иначе? Сидит в калужской деревне, в грязи, занят нелюбимым делом, голодает, холодает, люди кругом звероватые и уж по крайней мере ничего в нем не понимающие… А куда ему деваться? – спросим мы в ответ. Пусть даже он похерил бы распределение – ладно, никто в Тбилиси не стал бы следить за его дальнейшими перемещениями; выжили из Грузии и ладно. Но идти-то куда? Как ему пробиться к «существам, подобным ему»? Они сидят глубоко по закуткам и норам, в извилистых московских переулках, в коммунальных коридорах; разбросаны по ссыльной Сибири, не подают голоса. Студенческая его среда разорена – друзья в Джезказгане, сам чудом спасся. Семья разбросана по всей стране – Тбилиси, Ереван, Москва, Большой Улуй Красноярского края. Он загнан в самый глухой угол своей судьбы, и только заступничество Типикина помогло ему перебраться в другую деревню, где, впрочем, оказалось не легче.

В марте случилось событие, о котором он никогда не упоминал – ни в интервью, ни в автобиографической прозе. У его жены Галины были трудные роды, ее едва спасли, дочь – не смогли. Жена вернулась в Шамордино только в мае.

К этому времени он жил один – Виктор ушел из дома после скандала, серьезно осложнившего их и без того негладкие отношения. Учился он отлично, с этой стороны нареканий не было, – но у него наметился роман с соседкой, Варей Сиваговой. Однажды, когда Булата не было дома, Варя зашла в гости к Виктору. Ее мать влетела в дом и застала их целующимися. Был скандал, она дала дочери пощечину. Булат попытался объяснить брату, в каком они шатком положении и как осторожно надо вести себя в деревне, где все на виду, – Виктор хлопнул дверью и

ушел из дома. Он переехал к однокласснику, в соседнюю деревню. Гипертрофированной обидчивостью он был известен всегда – с годами она только обострялась.

А в августе Окуджава добился перевода в Высокиничи. Никто его особенно не удерживал – защита со стороны заврайоно Типикина окончательно восстановила коллектив против Окуджавы. С должностей слетели и директор, и завуч, – покровительство начальника, разобравшегося на месте, что к чему, и защитившего Окуджаву от прямой травли, не добавило симпатии к новичку. Типикин его не просто перевел, а, по сути, спрятал. Приятельство, завязавшееся между ними, продолжалось до самой смерти старого учителя – он умер в 1995 году. Кстати, в семидесятых, когда ему было уже недалеко до пенсии, его попытались незаконно уволить – он ездил в Москву добиваться справедливости, и Окуджава его выручил, включил все знакомства, Типикина восстановили.

Прямо перед отъездом Окуджавы в Шамордине начали копать ямы под столбы – в деревню добралось электричество. Пустили его только через два года, но ведь и Москва не сразу строилась.

«Какая-то молодая женщина идет к нам по дороге. Она одета по-городскому. Она подходит ближе. У нее приятное умное лицо, правда немного растерянное.

– Новая учительница, – тихо говорит Шулейкин.

Она подходит прямо ко мне.

– Мне сказали, что вы москвич, – говорит она. – Я бы хотела поговорить с вами.

Мы идем с ней по дороге, под дубами.

– Ну как здесь? – спрашивает она. – В этой дыре?

– Ничего, – говорю я, – по-всякому.

– Какая жуткая тишина, – говорит она.

– В Москве, конечно, интереснее, – говорю я.

– Я знала, куда еду…

– О чем же тогда спрашивать?

Губы у нее кривятся. Но в них – сила. Это сразу бросается в глаза… А там Абношкин о своем страдает. Маша Калашкина любит своего тракториста. Коля Зимосадов, набычившись, идет куда-то с полевой сумкой через плечо…

– Почему дыра? – говорю я.

Она не отвечает. Что-то нетерпеливое сквозит в каждом ее движении. Мне вдруг вспоминается Сутилов и прохладная его улыбочка.

– А знаете, – говорю я и сам пытаюсь улыбнуться, – это ведь знаменитое место…

– Ну?

– Здесь бывал Толстой… Лев, – говорю я.

– А где вы покупаете продукты? – спрашивает она.

– В Козельске, – говорю я. – Всего пятнадцать километров… Сестра Толстого была здесь монахиней.

– Электричества, конечно, нету, – говорит она.

– Пока нету, – говорю я. – Мы вот столбы вкапываем…

– Почему вы?

– Мы и ученики…

– Почему?.. Почему?..

– Не знаю… А кому же еще?.. А что?

– Что же вы бежите из вашего рая? – Губы ее кривятся. Но лицо остается приятным. Ей идет быть немножко злой. – Почему же вы бежите?

– Не знаю… Приглашают в районный центр… Не знаю… Она смеется. Что я могу ей объяснить? Пусть поживет, а потом встретимся, поговорим».

А Виктор Окуджава, летом 1951 года закончив шамординскую школу с серебряной медалью (четверку по русскому ему, редактору школьной стенгазеты, влепил Солохин – явно в порядке мести за брата), отправился в Москву, к тетке Марии, поступать в МГУ, и поступил на математический, но когда все экзамены уже были успешно сданы, его вдруг отчислили с первого курса: вероятно, из-за происхождения. В отчаянии он уехал в Ереван, год прожил там у Сильвии, в 1952 году вернулся в Москву и поступил в Московский институт геодезии и картографии.

3

В высокиничской средней школе (тогда Высокиничский, ныне Жуковский район) Окуджава проработал всего полгода. Там с ним случилось происшествие, по сравнению с которым шамординские неприятности показались бы ерундой. Он попал под суд за прогул и был приговорен к трем месяцам исправительных работ.

Местный директор, тезка Кутузова Михаил Илларионович Кочергин, был персонаж тот еще: сохранилась книга его приказов, обнаруженная Маратом Гизатулиным. В его книге «Булат Окуджава. Из самого начала» приводятся директорские перлы; уцелела и подшивка районной «Колхозной газеты», издававшейся в Высокиничах. Кочергин обожал писать приказы и проводить проверки, объектом его особого интереса было преподавание русского и литературы, так что Окуджава из огня попал в полымя. Его жене недосталось ставки словесника – свободна была только

должность географа, и первые полгода Галина Смольянинова преподавала географию. Осенью 1951 года в школу прибыли по распределению несколько выпускников московских педвузов, Булат и его жена быстро с ними сдружились – старожилы запомнили их совместные походы на реку с гитарой.

Дети, в отличие от начальства, его полюбили, он умел увлечь – его любимый ученик Николай Евдокимов вспоминал, что уроки были интересные, живые, каждый раз учитель укладывался с опросом и пояснением в полчаса, а в свободные пятнадцать минут или читал стихи, или рассказывал о Тбилиси, о канатной дороге на Мтацминду, о кавказских обычаях… Коллеги вспоминали о его открытых уроках – о том, как он своими словами, не прибегая к учебнику, говорил о литературе, а потом вызывал к доске, и ученики чуть не дословно повторяли только что услышанное. Он умел и тогда рассказать о сложном простыми и запоминающимися словами. Правда, другие учителя утверждали, что он часто опаздывал на уроки, а то и пропускал их вовсе. Зато ученикам запомнились смешные задания, которые он давал. Скажем, один его ученик сослался на то, что его не сумел вовремя довезти до школы отец, шофер грузовика, занятый срочной работой. Окуджава заставил его под хохот класса разбирать предложение: «Сегодня папа, чтобы заработать, посадил „грачей“ и повез их в город» («грачами» называли прихваченных по дороге попутчиков). Предложение, кстати, не самое легкое для разбора – придаточное цели; но прием, как видим, запомнился.

Кочергин ввел в школе истинно сталинскую дисциплину (недаром и ближайший колхоз носил имя Сталина): учителя, как крепостные, обязаны были докладывать обо всех своих отлучках. В торжественный день 7 ноября они должны были вывести учеников на демонстрацию и вместе с ними колонной пройти по райцентру, но Окуджава с молодыми коллегами решил отпроситься у директора в Москву. Формально они имели полное право провести осенние каникулы, как хотели, но директор уперся, и они уехали в столицу (всего за сто километров от Высокиничей) самовольно. Поскольку формально день 7 ноября был выходным, директор не имел права наказать их по КЗОТу и ограничился устным выговором. С этого момента молодое педагогическое пополнение стало пользоваться его особым недоброжелательным вниманием: в декабре он провел жесткую проверку, в ходе которой выяснилось, что «Новиков Иван Григорьевич, Окуджава Булат Шалвович, Прошлякова Галина Алексеевна и Суховицкая Майя Семеновна уделяют недостаточное внимание проверке тетрадей учащихся»; «внешний вид тетрадей учащихся 5—6-х классов оставляет желать лучшего,

они сильно помяты, на их листах много чернильных пятен, у многих тетрадей не соблюдены поля, многие учащиеся отчеркивают поля небрежно, каллиграфия письма учащихся в большинстве случаев плохая, преподаватели не отражают в тетрадях борьбы за хорошую каллиграфию». Предписывалось также «усилить внеклассную работу с учащимися, устраивая вечера чтения художественной литературы, читательские конференции, просмотр диапозитивов, кинокартин учебного характера, устройство выставок из монтажей художественных репродукций, фотографий и рисунков на литературные темы».

В конце декабря 1951 года Окуджава отпросился у Кочергина съездить на каникулы в Москву. Зимние каникулы – две недели, и в школе он был не особенно нужен, хотя и получил в ней классное руководство, и должен был, по тогдашним правилам, регулярно заниматься с детьми внешкольной работой. Но директор его отпустил и даже попросил привезти из Москвы бутылочку томатного сока (по другим воспоминаниям Окуджавы – постного масла; тоже хорошая иллюстрация к жизни послесталинского села). Он возвращается от тетки Марии – а в школе на доске объявлений приказ: снят за прогул.

«В связи с самовольным оставлением работы с 29 декабря 1951 г. по 10 января 1952 г. включительно и допущенный прогул 10 дней учителем Высокиничской средней школы Окуджава Б. Ш., приказываю:

Учителя Окуджава Б. Ш. вплоть до особого распоряжения Калужского ОблОНО до работы не допускать и до 12/I передать дело на него в народный суд для привлечения к судебной ответственности.

Зав. РОНО Свирина».

Досталось и остальным, но их хоть не поувольняли. Приказ Кочергина гласил:

«29 декабря 1951 года, когда в школе еще не закончился трудовой день, учителя Окуджава Б. Ш., Суховицкая М. С., Михайлова Г. В., Смольянинова Г. В., Некрасова О. Н., Лысикова Н. С. и Прошлякова Г. А. без разрешения директора школы и не доводя до сведения зав. РОНО, выехали из пределов Высокиничи и находились в самовольной отлучке до 10 января 1952 года, совершив таким образом прогул. Никаких объяснений в дирекцию школы указанные учителя не представили, а представленное Некрасовой О. Н. объяснение не имеет оснований на самовольный выезд без разрешения. Учитывая, что такое грубое нарушение трудовой дисциплины пагубно влияет на работу школы и унижает авторитет ее в глазах органов народного образования, партийных, советских и общественных организаций,

а также среди населения, учитывая и то обстоятельство, что нарушение трудовой дисциплины со стороны таких учителей, как Михайловой Г. В., Суховицкой М. С. и Некрасовой О. Н. делается не в первый раз, о чем последние предупреждались в свое время в устной форме, приказываю» – и приказывает: Суховицкой – строгий выговор с удержанием зарплаты, Некрасовой поставить на вид (она ездила якобы на медицинскую консультацию, но не смогла представить больничный), Прошляковой – поставить на вид (но так как она «часть времени провела с учащимися 9-го класса, ездившими в Москву на экскурсию, то вычет заработной платы произвести за 5 дней»). И – «так как все нарушители трудовой дисциплины являются учителями, окончившими в 1950 г. и в 1951 г. соответствующие учебные заведения, довести до сведения институты о поведении этих учителей». То есть и по месту учебы настучать, кого вырастили.

Окуджава пошел к директору и спросил: в чем дело? Вы же мне лично разрешили! А тот, издеваясь, ответил: вы уехали без письменного разрешения.

За прогул по тогдашним законам отдавали под суд, и 15 января 1952 года он состоялся. Окуджава считал, что дешево отделался – всего-то три месяца бесплатной работы, – но дело, к счастью, этим не кончилось. Москвички написали письмо в «Комсомолку». Письма не напечатали, но переслали его в Министерство просвещения, и оттуда в высокиничскую школу нагрянула комиссия. Приказ объявили недействительным, но Окуджава в это время уже побывал в Калуге и сумел устроиться в тамошнюю школу № 5, где незадолго до этого освободилось место учителя литературы (умерла старая преподавательница, а нового учителя в середине года взять было негде).

Приказ о его назначении в эту школу был подписан уже 4 февраля. Сельские его мытарства на этом закончились. Галина Смольянинова после его отъезда взяла классы мужа. Комиссия, приехавшая из Москвы, перевела заведующую роно Свирину на простую учительскую работу в высокиничскую школу, а по окончании учебного года был снят и Кочергин. Окуджава приехал на лето к жене, в те полдома, которые они снимали в Высокиничах, – триумфатором. А осенью Галина уволилась и переехала к мужу в Калугу.

С самого переезда в Калужскую область, даже в Шамордине, где преподавание, сельхозработы и заботы о быте съедали все его время, он неутомимо писал стихи – и рассылал их по редакциям областных и районных газет, получая неизменный ответ: вам надо работать над собой, читать Пушкина, Лермонтова. («а я их преподавал», – комментировал он в интервью годы спустя). Он

догадывался, как пишутся такие ответы. А потому продолжал рассылать те же самые стихи, не внося в них ни малейшей правки, понимая, что важен в таких случаях не талант, а статус автора (сельский учитель – звучит благонадежно, где ж видано, чтобы в СССР печатали дебютанта без минимальной трудовой биографии?). Плюс упорство, конечно. Он же видел, какие стихи печатаются в этих газетах, – и понимал, что тоже так может. Публикации нужны были не для удовлетворения авторского тщеславия – исключительно для легализации. Человек, Печатающийся в Газете – по советским, да еще сельским меркам заслуживает почтения, к нему прислушиваются, его слово весомо. Мечтал он и о переходе на газетную работу, и это могло получиться – по свидетельствам односельчан, однажды к нему приезжал корреспондент из газеты, оказавшийся в Шамордине, видимо, проездом; но Окуджава был в это время то ли в Козельске, то ли на очередных сельхозработах, и они разминулись. Иначе его судьба могла выправиться куда раньше – стал бы внештатным автором, мало ли. А с другой стороны – может быть, и к лучшему. Если он умудрился в 1950–1951 годах так поссориться с директорами двух сельских школ подряд, что обоих после конфликта с ним сняли (то есть Окуджава независимым поведением довел их до действий, никак уже не совместимых с законом), – можно представить, как бы он себя вел в партийной областной газете, даже если бы включил всю осторожность. Выдержка выдержкой, а унижений он не переносил. Перст судьбы в его биографии виден еще и в том, что в газете он оказался только в 1953 году – когда нравы стали смягчаться, а на страницы пробились человеческие слова.

Глава третья
КАЛУГА

1

Первый калужский адрес Окуджавы – все та же улица Горького, бывшая Красная, дом родственников Галины Смольяниновой. В сентябре они с женой сняли квартиру на окраине, в Колхозном переулке.

В мужской школе № 5 Окуджава оказался в среде куда более доброжелательной, чем прежде. Он немедленно сошелся с физруком (других мужчин в школах не бывало уже тогда) – того звали Сашей Больгиновым. В рассказе «Отдельные неудачи среди сплошных удач» он назван Петей.

«Я снимал угол в домике на окраине. Стояла гнилая осень. Ученикам я не нравился, и они отравляли мое существование. Друзей еще не было. Жить не хотелось. И вот однажды подошел ко мне в учительской преподаватель физкультуры Петя и сказал:

– Я гляжу, ты все один да один. Может, вечерком под шары сходим? Ну, ресторанчик такой, под шарами.

И мы отправились. Я, Петя и завуч. Это была не очень чистая столовая рядом со школой. Над входом висели два тусклых круглых матовых шара. Мы нашли себе столик. Нам, не спрашивая, подали по граненому стакану с водкой, по кружке пива и по порции котлет с лапшой. Выпили – разговорились. Помню, было хорошо, легко, сердечно. Вывалились оттуда в полночь, обнялись и зашагали по пустынным улицам: провожали друг друга. Что-то такое пели громко, хором. Расставаться не хотелось.

Следующее утро было опять гнилым, гадким. Ученики не жаловались. Но я понимал, что спасение вечером, под шарами. «Под шары идем?» – спросил я Петю. Его обрадовала моя прыть. Правда, с деньгами вышла легкая неувязка, но меня научили обратиться в кассу взаимопомощи и попросить денег на приобретение, ну, скажем, ботинок. И вот снова были граненые стаканы, пиво, котлеты, и снова мы шли в обнимку, пели, а в промежутках делились опытом.

Утром я подумал: «Вечером – под шары. Какое счастье!..» И так продолжалось несколько месяцев, пока не произошло необъяснимое чудо. И я вернулся к себе самому».

Тут все, как обычно у него, – правда, и в той же мере

неправда, и отделить одно от другого почти невозможно. Кафе под шарами было и есть, теперь оно называется «Камелия». Физрук с Окуджавой дружил и выпивал. О. Розенблюм справедливо замечает, что история несостоявшегося алкоголизма слишком новеллистична, чтобы быть правдой; сам Окуджава неоднократно вспоминал, что плохо переносил алкоголь – воспитанный в Тбилиси на сухом вине, он немедленно хмелел от водки, и почти все знавшие его хором свидетельствуют, что пил он мало и неохотно. Есть и у меня свои воспоминания на этот счет – правда, он был уже в годах; признавался, что больше двухсот граммов выдерживал редко. Засим, обстановка в школе была вовсе не так гнилостна и печальна, как в рассказе: коллеги его любили, ученики вспоминают до сих пор, на школе укреплена мемориальная доска в его честь – словом, он преувеличил все, но лишь для демонстрации бесконечной усталости от нелюбимого учительского труда. В любом случае «под шарами» он появлялся реже, чем в доме Марии Буйновой, «англичанки», у которой имелось пианино: на нем Окуджава наигрывал песни, иногда пел и под гитару. Пел, разумеется, не свое – главным образом песни из советских фильмов, чаще всего из «Веселых ребят».

Окуджава дружил с завучем Александром Федоровым, ровесницей-словесницей Тамарой Манкевич, математиком Николаем Симоновым, чертежником Геннадием Герасимовым, но с учениками чувствовал себя не слишком уверенно – видимо, после уровня сельской школы надо было приноровиться к горожанам. Прежде чем учительствовать самостоятельно, он посидел на уроках старой учительницы Анны Карповны Федоровой. Ученики его запомнили неуверенным и почему-то похожим на Чарли Чаплина (усики много ему повредили в общественном мнении, придет время – его и в фельетонах будут ими попрекать). Начал он с того, что крупным прямым почерком написал на доске свое имя, отчество и фамилию, предупредив, что запомнить их непросто. Ничего, через десяток лет вся страна справилась. От прочих словесников он отличался тем, что заставлял многое учить наизусть – вплоть до отрывков «Слова о полку Игореве» в подлиннике. Сам он помнил несметное количество стихов, и это осталось до старости (сбивался только при пении собственных песен, и то лишь в последние годы, всякий раз оговариваясь: «Я не профессионал»).

Здесь он столкнулся с живым интересом учеников к литературе – роскошь, о которой в шамординской школе можно было только мечтать. Поскольку литература часто стояла последним уроком, не расходились, обсуждали книжки, особенно бурно – «На краю Ойкумены» Ефремова. Некоторые показывали

Окуджаве свои стихи. В новой школе Окуджава проработал полтора года, но учительская работа интересовала его куда меньше газетной. Как только появилась возможность регулярно печататься, он переместился на должность литератора при газете – к счастью, в советской журналистике такая ниша существовала. Печатать его начали с 1952 года, капля продолбила-таки камень. В какой мере эти первые стихи фальшивы и написаны на заказ, а в какой соответствуют глубинным авторским переживаниям, – сказать трудно: индивидуальных примет в них нет вовсе. Первая публикация – 6 июля 1952 года, стихотворение «Я строю»:

Кирпич, как кирпич, обожженный огнем,
Он в меру короткий и длинный,
И нет ничего необычного в нем:
Кусок обработанной глины.

Странно, что здесь – в стихотворении случайном и явно неискреннем – он проговаривается об одной из главных своих тем: обожествление огня, поклонение ему – лейтмотив его лирики; прекрасно только обожженное, и тридцать два года спустя это аукнется в «Музыканте»: «А душа, уж это точно, ежели обожжена – справедливей, милосерднее и праведней она».

На вид ничего необычного нет,
Но я – строитель,
мастер
И вижу в нем тот драгоценный предмет,
Из которого делают счастье.

– О Господи! – воскликнет любой поклонник Окуджавы, но кирпич, из которого делают счастье, – еще цветочки. А вот сейчас начнется:

Я каменщик,
я создаю города
Под мирным моим небосклоном.
Как ненавидят меня господа
Из Лондона и Вашингтона!..
Упрямо ложится за рядом ряд,
И, утра восход встречая,
Я слышу, как планы господ трещат
Под красными кирпичами.
И все совершенней мой солнечный дом,

Ведь я – каменщик,
мастер.
Я знаю, что в каждом движенье моем
Заложена доля счастья.

Автору двадцать восемь. «Полночный троллейбус» будет написан через пять лет. А эти стихи через те же пять лет не пустила бы на свои страницы ни одна заводская многотиражка, и это лучшая иллюстрация к тем стремительным переменам, которые страна пережила в послесталинские годы. Кажется, перед нами явный эксперимент: могу ли я написать настолько плохо, чтобы это напечатали?

Следующая публикация – «Мое поколение» все в той же областной газете «Знамя», 21 января 1953 года. В биографии Окуджавы – впрочем, так у многих, – наблюдается странная симметрия: в конце пути – не то возвращение к прошлому, не то его радикальная ревизия. Через восемь лет после первой публикации он напишет «Мое поколение», за восемь лет до последних прижизненных – «Мое поколенье» 1988 года. Вот и сравним их, дабы получить наглядное представление о пути.

Октябрь. Петроград, возбужденный, осенний…
Не на наших глазах совершалось начало,
не видело Ленина
мое поколение
и в Смольном в ту ночь на посту не стояло.
Не нас посылал он с матросами к Зимнему,
заревом наступленья объятому;
не мы сражались с Ленина именем
под Перекопом и под Кронштадтом.
Мое поколение
выросло позже,
оно в колыбелях
еще лежало,
когда Москва
на Красную площадь
в молчанье торжественно
его провожала.
Герои того
сурового племени,
овеянные
революции ветром,
мальчишкам рассказывали о Ленине
тепло,

как о самом большом и светлом.
Нет,
неспроста,
в повседневном горении
жизнь к коммунизму
трудом торопя,
с самого детства
мое поколение
ленинцами называет себя.
Ведь для него, боевого и чистого,
приближающего дальние дали,
высшее счастье —
быть коммунистами
такими, как Ленин,
такими, как Сталин.

Это пятьдесят третий. А вот восемьдесят восьмой, ровно тридцать пять лет спустя:

Всего на одно лишь мгновенье
раскрылись две створки ворот,
и вышло мое поколенье
в свой самый последний поход.

Да, вышло мое поколенье,
усталые сдвоив ряды.
Непросто, наверно, движенье
в преддверии новой беды.

Да, это мое поколенье,
и знамени скромен наряд,
но риск, и любовь, и терпенье
на наших погонах горят.

Гудят небеса грозовые,
сливаются слезы и смех.
Все – маршалы, все – рядовые,
и общая участь на всех.

Что поражает в этих текстах, так это совпадение трех фундаментальных вещей, при всем понятном несходстве: во-первых – простота и декларативность; во-вторых – выспренняя, возвышенная лексика, скромный, но гордый пафос (повседневное

горение, риск, любовь, терпение); и в-третьих – чувство принадлежности к некоей общности, хотя в устных выступлениях и прозе он столько раз говорил о своей принципиальной позиции «кустаря-одиночки», о любви и сочувствии к единицам. Никуда не денешься – такая принадлежность для Окуджавы органична, но оправдана она тем, что это общность проигравших.

Ведь и первый текст, опубликованный в калужском «Знамени», начинается с констатации поражения, пусть неявного. Не были… не застали… не участвовали… Он словно оправдывается за то, что события ранней советской истории прошли мимо его ровесников, – но ничего, в новых бурях не оплошаем. Можно себе представить, чего ему стоило упоминание Сталина в позитивном контексте (единственное во всем его сочинительстве). Хотя – так ли он позитивен? Констатация, в сущности: высшее счастье – быть такими, как Сталин. И можно не сомневаться, что в советском социуме люди с такими данными действительно ощущали себя везунчиками – по крайней мере до тех пор, пока с возрастом не приходила расплата в виде волчьего одиночества либо паранойи.

Во втором стихотворении перед нами вновь армия неудачников: на этот раз и были, и состояли, и участвовали, и все оказалось ни к чему. Видно, ничего хорошего они себе не завоевали, если выходят в свой последний поход из замкнутого, охраняемого пространства, створки которого раскрылись лишь на мгновение. «Знамени скромен наряд» – а что может быть на этом знамени? Ценности пообтрепались, скомпрометировались, лозунги отсутствуют, остались любовь и терпение – вещи универсальные, к эпохе не привязанные. Что здесь принципиально – и что отличает Окуджаву от множества сверстников, от Слуцкого, скажем, от Самойлова, не говоря уж о младших друзьях, – так это чувство общей участи. Сравним самойловское «Мне выпало все. И при этом я выпал, как пьяный из фуры в походе великом». Казалось бы, у Окуджавы куда больше оснований причислять себя к маргиналам: вот уж кто выпал из всех сред и общностей – сначала как сын врагов народа, двадцать лет проходивший с клеймом, потом как неправильный поэт, запевший под гитару… В 1988 году, когда написано «Поколенье», большинство интеллигенции, сформированной, а отчасти и развращенной застоем, верило в индивидуальные ценности, в возможность личного спасения, в благотворность отдельности. А Окуджава, так часто настаивавший в жизни именно на этой отдельности, находит в себе мужество сказать страшные слова: общая участь на всех. В его поздних стихах даже Ленька Королев проживает в небесах вместе с убившим его

немцем. «Да, это мое поколенье».

И вот еще совпадение: ведь это – формально – слабые стихи. Слабость первого очевидна: несвойственная Окуджаве «маяковская» лесенка, которая вообще сильно навредила советской литературе, потому что у Маяковского это интонационная разметка для чтеца, а сколько напыщенных и бессмысленных деклараций было так же нарублено без всякой необходимости (кроме увеличения строкажа), и эта ступенчатость имитировала живое прерывистое дыхание, и ничего, кроме компрометации метода, из этого не вышло. Разбивки требуют только стихи, которые хочется читать вслух, а вслух хочется читать только хорошие или по крайней мере энергичные. Но ведь и поздние стихи про поколенье удивляют бледностью, декларативностью, неловкостью – «всего на одно лишь мгновенье», какая спотычливая строка, как тесно в ней словам, и в следующей тесно – «раскрылись две створки ворот», ненужный спондей, можно было вывернуться, типа «распахнуты створки ворот»… Но он уже до этого не снисходил, вот в чем дело.

Ранняя лирика Окуджавы неуклюжа от неумелости, поздняя – от презрения к умелости; любопытно, что в это же время – конец восьмидесятых – Самойлов писал Рассадину, что хочет «отказаться от поэтики». В смысле – свести выразительные средства к минимуму, чтобы содержание заговорило само, голосом последней простоты. Мастеру мастерство ни к чему – он может писать голо, как Толстой, и у каждого слова будет особый вес. В этом смысле поздний Окуджава сомкнулся с ранним: смысл свелся к заведомой банальности. Но если в ранних стихах за общими словами действительно не чувствуется почти ничего, кроме размытого чувства общности, – в поздних он научился без слов транслировать отчаяние, обреченность, потерянность. В ранних вещах вдобавок мешает дольник, в общем, не свойственный ему в зрелые годы: сила Окуджавы – в умении отослаться ко многим песенным образцам, писанным традиционными русскими размерами. Трехстопный амфибрахий «Поколенья» отсылает и к «Курсантской венгерке» Луговского («Гремит курсовая венгерка, идет девятнадцатый год», с тем же мотивом обреченности перед походом), и к ахматовскому «Когда погребают эпоху, надгробный псалом не звучит». Ведь о том же, в сущности. Окуджава уже в молодости научился включать этот ассоциативный механизм, точно воспроизводя чужие – а на самом деле давно общие – интонации, расширяя контексты своих нехитрых сюжетов почти до бесконечности.

1 мая 1952 года в Калуге открылась газета «Молодой ленинец», а год спустя заместителем ее главного редактора стал Николай Панченко – молодой поэт, с которым Окуджава подружился на всю жизнь. Их последняя совместная публикация датирована октябрем 1994 года.

Панченко – коренной калужанин, печатавшийся в местной прессе с 1938 года. Воевал – сначала в пехоте, потом в батальоне аэродромного обслуживания. Был дважды контужен. Справедливости ради заметим, что, в отличие от Окуджавы, Панченко к 1952 году – уже сложившийся поэт. Правда, говорить о стихах молодого Окуджавы мы толком не можем – судить приходится по неопубликованному, а то, что писалось для себя, он впоследствии уничтожил; то, что печаталось в калужских газетах и составило книгу «Лирика», он сам оценивал невысоко уже в пятидесятые. Иное дело Панченко – его неопубликованные вещи тех лет увидели свет после перестройки. К началу пятидесятых у него был уже обширный архив непубликабельных стихов, хранившихся за обоями.

В сорок шестом его выгнали с работы за стихотворный фельетон, и он устроился в краеведческий музей, где хранителем работал друг Циолковского, бывший соловецкий узник Владимир Зотов. Он знал наизусть десятки шедевров Серебряного века, особенно любил Гумилева – и Панченко тоже влюбился в него и признавался позднее, что без Гумилева не оценил бы ни Мандельштама, ни Ахматову: «Он прямолинейней, проще, к ним лучше приходить через него…» У него были тогда отличные военные стихи, но, как и Слуцкий, он вынужден был держать их в столе либо в памяти. Знаменитая впоследствии «Баллада о расстрелянном сердце» была написана уже в сорок четвертом, ходила по рукам, но опубликована полностью лишь в 1988 году:

Я сотни верст войной протопал.
С винтовкой пил.
С винтовкой спал.
Спущу курок – и пуля в штопор,
и кто-то замертво упал.

А я тряхну кудрявым чубом.
Иду, подковами звеня.
И так владею этим чудом,
что нет управы на меня.

Лежат фашисты в поле чистом,
торчат крестами на восток.

Иду на запад – по фашистам,
как танк – железен и жесток.

На них кресты
и тень Христа,
на мне – ни бога, ни креста!
– Убей его! —
И убиваю,
хожу, подковами звеня.
Я знаю: сердцем убиваю.
Нет вовсе сердца у меня.

<…>

Куплю плацкарт
и скорым – к маме,
к какой-нибудь несчастной Мане,
вдове, обманутой жене:
– Подайте сердца!
Мне хоть малость! —
ударюсь лбом.
Но скажут мне:

– Ищи в полях, под Стрием, в Истре,
на польских шляхах рой песок:
не свист свинца – в свой каждый выстрел
ты сердца вкладывал кусок.
Ты растерял его, солдат.
Ты расстрелял его, солдат.
И так владел ты этим чудом,
что выжил там, где гибла рать.
Я долго-долго буду чуждым
ходить и сердце собирать.

<…>

Меня Мосторг переоденет.
И где-то денег даст кассир.
Большой и загнанный, как демон,
без дела и в убытке сил,
я буду кем-то успокоен:
– Какой уж есть, таким живи, —
И будет много шатких коек

скрипеть под шаткостью любви.

И где-нибудь в чужой квартире
мне скажут:
– Милый, нет чудес!
в скупом послевоенном мире
всем сердца выдано в обрез.

Это гораздо лучше, чем ранняя лирика Окуджавы: у него и опыта такого не было. Панченко – в каком-то смысле фигура промежуточная между Слуцким и Окуджавой: Слуцкий – достоверный, дотошный хронист, записавший все, что видел, а видел он много такого, что – как до него казалось – вообще не лезет ни в стихи, ни в прозу. Есть факты, разрывающие любую форму, не терпящие поэтической условности; но он сумел написать «Кёльнскую яму» и «Капитан приехал за женой». Панченко, конечно, не так протоколен – он романтичней, мягче, даже и цитированные стихи – аллегория. У Окуджавы же война вовсе вытеснена в условно-романтический план, а в памяти осталась похожая на страшный сон, сюрреалистическая, райско-адская картина:

Высокий хор поет с улыбкой,
Земля от выстрелов дрожит,
Сержант Петров, поджав коленки,
Как новорожденный лежит.

У Панченко он многому научился – пусть не сразу, но впустил в стихи конкретику. Что до причин, по которым Панченко его заметил и выделил, хотя сам писал к тому времени на порядок сильнее, – об этой причине в 1974 году написал Евтушенко, анализируя собственные юношеские впечатления от Окуджавы: «В нем ощущалась тайна. Этой тайной был его, тогда еще не выявленный, талант». Может, уже и выявленный – что он писал для себя, неизвестно, – но в любом случае ощутимый: Окуджава был необычен. Сдержанный, ироничный, иногда вдруг откровенный, сентиментальный и пылкий, он писал еще кое-как, но держался уже как поэт – и эта подлинность поведения и облика была убедительней стихов.

Обстоятельства их знакомства неясны: Панченко вспоминал, что Окуджава зашел к нему еще в одну из своих поездок в Калугу, желая лично познакомиться с сотрудниками редакции и передать им «переработанные» стихи. Ему посоветовали познакомиться с

Панченко, который вел литобъединение при Калужском издательстве. По воспоминаниям Николая Васильевича, Окуджава принес стихи о каком-то китайском солдате, навеянные вроде бы фильмом; что за фильм – Панченко не помнил. Получается интересная рифма с «Добровольцем Ю-Шином»: о чем угодно писал человек, лишь бы не о личном! Панченко порекомендовал Окуджаве обратиться к Игорю Шедвиговскому, на плечи которого перекладывал заботу о своем ЛИТО: сам он собирался в Москву, в Высшую партийную школу. Шедвиговский стихи одобрил и даже запомнил наизусть один фрагмент:

Лет в обрез.
И коротка немного
Жизни человеческой дорога.
И, недолгий путь свой подытожив,
Все сполна на сердце положив,
Вдруг поймешь,
Что ты без счета должен
Тем, кто до сегодня не дожил.

Это тривиально, но по крайней мере не так беспомощно, как большинство стихов, опубликованных впоследствии в «Ленинце». Можно было бы и печатать, но Окуджава предупредил, что на нем клеймо «сына врага народа», а потому опубликовать его будет непросто. И в самом деле, печатали его поначалу скупо – после двух стихотворений в январе 1953 года («Поколение» в «Знамени» и «Франция» в «Ленинце») наступила пауза в полтора года. Лишь к Первомаю пятьдесят четвертого первая полоса «Ленинца» украсилась его стихотворением с программным названием «Весеннее».

При Панченко Окуджава печатал в «Ленинце» стихи к датам – летние, зимние, праздничные, как это было тогда принято; существовал еще жанр «лирической зарисовки» или стихотворной подписи к фотографии. Попутно он был одним из руководителей литобъединения при газете и – сам недавний начинающий – наставлял молодежь. Проще всего сказать, что в тогдашних его стихах присутствует некая тайнопись, попытка хоть намекнуть на истинные обстоятельства – скажем, в «Весеннем»:

Любили жизнь, а им – петля и кнут,
Сибирский плен, суровый и далекий,
И люди, полюбившие Весну,
Шагали по Владимирской дороге.

Но даже если он в самом деле думал не о дореволюционных, а о послевоенных ссыльных – текст не становится от этого лучше. В ранних стихах у него часты неточные рифмы типа «Весну» – «кнут», что и само по себе коряво, а уж в сочетании с глянцевыми штампами вроде «Нет, памяти о них года не скроют, и гул боев минувших не затих». Много было споров: стоило ли вообще включать эти тексты в сборник Окуджавы в «Библиотеке поэта»? Я полагаю, что стоило: наглядней эволюция. Окуджава стал едва ли не самым публикуемым поэтом Калуги: по два-три стихотворения в месяц – в «Знамени», в «Ленинце». В книгу из них вошла дай бог половина.

В июне они с женой отправились в Тбилиси. Общаться было почти не с кем – половина друзей отбывала срок в Джезказгане, другие разъехались по распределению, в университет не тянуло. Здесь, однако, он узнал об аресте Берии 26 июня 1953 года, а неделю спустя арестовали и Деканозова – бериевского ставленника, руководителя КГБ Грузии. Ашхен написала сыну из ссылки: «Скоро мы увидимся».

3

Мы не знаем, как он встретил 5 марта 1953 года.

Вероятно, стоял, как все, в почетном карауле на общешкольной линейке. Сдержанно отвечал на вопросы учеников, что теперь будет. Не сказал, надо полагать, ничего экстраординарного – они бы запомнили.

Окуджава к этому времени – уже битый жизнью пессимист. Чтобы он начал надеяться, нужны сдвиги, но даже арест Берии публично объяснен тем, что он английский шпион. Первая амнистия – еще бериевская – коснулась исключительно уголовников. На июльском пленуме ЦК впервые прозвучало словосочетание «культ личности», но ранний реабилитанс, как называли это московские острословы, ограничился тем, что по домам вернулись врачи-отравители, а у Лидии Тимашук (неповинной в их аресте) неслышно отобрали орден Ленина.

Перемен еще не было. то есть случилась одна, и главная. Оказалось, что умереть «он» все-таки может и – новое чудо – что его соратники этой смертью не раздавлены, а обрадованы. Они заметно повеселели. Новой волны террора, ожидаемой пессимистами, не последовало. Думаю, одной из главных составляющих той всеобщей радости, которая охватила страну так скоро после столь же повальной скорби марта 1953 года, была именно внезапно обретенная уверенность в том, что и на верхах

накопилась усталость от крови и ужаса. Никто не хочет продолжать «его» дело. Все намерены облегченно вздохнуть.

У Окуджавы, разумеется, не было насчет Сталина никаких иллюзий. Но перелом в его творчестве произошел не в пятьдесят третьем, а лишь три года спустя, и главным стимулом для этого качественного скачка было не то, что его стихи разругали в кругу уже раскрепостившихся коллег, а то, что с него и его семьи было смыто позорное пятно. Он и в дальнейшем нередко будет манипулировать штампами, комбинировать их (вплетая все-таки и нить личного опыта), но тогда из столкновения клише и внезапной точной детали, разрывающей благолепие, будет высекаться искра подлинности; но ранние стихи Окуджавы пафосно серьезны – и потому остаются на грани автопародии.

После его собственных резких самооценок стало принято отзываться о «Лирике» как о книге ученической, совершенно «не его» – это все-таки не совсем так: декларативности, как видим, он не избегал и потом. Музыкальность была и тогда:

Он не писал с передовой,
она – совсем подросток —
звалась соломенной вдовой;
сперва – соломенной вдовой,
потом – вдовою просто.

Под скрип сапог, под стук колес
война ее водила,
и было как-то не до слез,
не до раздумий было.

Лежит в шкатулке медальон
убитого солдата.
Давно в гражданке батальон,
где он служил когда-то.

(«Вдова», 1955)

Это просто хорошо, хотя отчетливо напоминает «Дом у дороги» Твардовского (даже с фирменным повтором третьей строки). И образы, и лейтмотивы – уже те, что будут сопровождать его в следующие сорок лет:

Играет оркестр
в старом саду.
Как много невест
в этом году.

Холодное тело трубы обхватив,
трубит музыкант
забытый мотив.

И просится в сердце
мелодия та,
мигает фонарь,
как единственный глаз…

Ровно через сорок лет он напишет песню «В городском саду» – про то же самое: «После дождичка небеса просторны, голубей вода, зеленее медь. В городском саду флейты да валторны, капельмейстеру хочется взлететь». Перечитываешь ее, и непонятно: что изменилось? Большинство текстов в «Лирике» – еще не стихи, но ведь они о том же и почти теми же словами. Что прибавилось – или, напротив, ушло? Да, почти отказался от прямых признаний, всегда малодостоверных в его случае; да, ничто больше не называется по имени, главное мыслится размыто, бежит слов, не проговаривается вслух. Но неужели дело только в этом? Или в ритме? Или в подспудно вспоминающейся мелодии, которая и придает этой песне половину ее очарования?

Нет, в «Лирике» не хватает другого. Вот этого:

С нами женщины – все они красивы,
и черемуха – вся она в цвету.
Может, жребий нам выпадет счастливый:
снова встретимся в городском саду.
Но из прошлого, из былой печали,
как ни сетую, как там ни молю,
проливается черными ручьями
эта музыка прямо в кровь мою.

«Черными ручьями – прямо в кровь мою»: сомкнулись счастливое и страшное. Возникла та самая мелодия утрат, о которой он столько раз говорил; надежда столкнулась с безнадежностью, непоправимостью. В этом столкновении и выясняется вдруг жалкость любых утешений, относительность готовых формул, хрупкость веры… Иными словами, стихам 1955 года, чтобы стать стихами, не хватает одного: авторского присутствия, личной драмы.

В «Лирике» все стихи выдержаны в единой тональности, неизменной не только на протяжении одного текста, но и во всей книге, с начала до конца. Это то, что в соцреалистические

времена называлось «трудной радостью». Да, горечь, да, утраты – но сквозь всё, так сказать, прорастает и устремляется светлое будущее, и все еще будет, и мы только начинаем жить заново. Апрель шастает по улицам Калуги, весельчак и проказник. Гости едут в Москву полюбоваться столицей – не за колбасой, а за счастьем. Настала первая послевоенная ночь, и уцелевший солдат бродит по городу, пытаясь представить будущее. Мы мучились, страдали, разлучались, но все у нас впереди. Даже смерть в какой-то степени поправима:

Поэта сраженного не излечить.
Лекарства – пустая затея.
И руки по швам опустили врачи,
со смертью схватиться не смея.

Пощады не жди в поединке таком.
Придворные были довольны.
И царь повелел, схоронивши тайком,
Забыть о поэте крамольном.

Конец? Но, резцы и палитры неся,
тропой незаросшей, знакомой
к могиле поэта сходились друзья,
как в прошлом сходились к живому.

То есть, глядишь, всё еще будет ничего себе. Ведь все мы хорошие люди.

Я скажу сейчас странную вещь: все это – очень честные стихи. Это главная их черта. Честные, разумеется, не в том смысле, что автор вполне свободен от конформизма, не думает о «проходимости», пишет, как дышит, не стараясь угодить, – нет: в них как раз отчетливо видно, где он вообразил редактора и попытался ему понравиться. Но эти стихи – в которых напрочь отсутствуют метафизическая глубина, второе измерение, глубокое человеческое содержание, – не пытаются казаться лучше, чем они есть. В них нет мастеровитости – жалкой замены мастерства.

А ведь большая часть советских стихотворений эпохи первой оттепели – той, что закончилась в 1956 году подавлением будапештского восстания, – была именно мастеровита. Авторы отлично понимали, что маскируют пустоту, но маскировали грамотно, уверенно, профессионально. Самым популярным в эти годы был Леонид Мартынов, задуманный как большой поэт и успевший за это поплатиться вологодской ссылкой в 1933 году.

Теперь он научился талантливо, страстно, даже и с привкусом нонконформизма имитировать лирику, главной чертой которой, однако, была абсолютная бессодержательность. Требовалось много ума и опыта, чтобы так разукрашивать пропись. Более серьезный читатель, пытавшийся думать, полюбил Слуцкого – но и те стихи, которые печатал тогда Слуцкий, отличались нехарактерной для него тривиальностью: главное лежало в столе. Это и заставило Самойлова скептически отзываться о половинчатом ренессансе, который вознес Слуцкого в фавориты интеллигенции. Но у Слуцкого был свой голос – могучая, страдальческая, грубая интонация, заставлявшая читателя вслушиваться даже тогда, когда он говорил вполне заурядные вещи. У Окуджавы в первой книге – и вообще в стихах до 1956 года – этой интонации нет, и это отражает отсутствие мировоззрения или по крайней мере неопределенность его; но он и не пытался наращивать поэтические мускулы, чтобы отвлечь внимание читателя словесным штукарством. Даже правоверные стихи Евтушенко, вошедшие в книгу «Разведчики грядущего» (1952), даже публикабельные стихи того же Николая Панченко на фоне ранней поэзии Окуджавы поражают формальным мастерством; а у него – никакой сноровки, голый беззащитный штамп. «Дороги непогодою размыты, и сапоги раскисли от воды. Труды командировочного быта – какие это тяжкие труды! Мы отправляем письма нашим милым, но даже письма пахнут октябрем, и авторучек синие чернила как будто перемешаны с дождем» – черт-те что, десятый класс, и во всем стихотворении мысли на копейку: вот, с войны мы писали утешительные письма, врали, что «окоп – уютен», а теперь можем позволить себе честность… Правда, именно из этих «Писем» прилетела десять лет спустя замечательная формула про уютность окопа: «Он в теплом окопе устроиться смог на сытную должность стрелка» («Душевный разговор с сыном»).

Окуджава – не мастер. Он чистый лирик, а это куда более редкое явление; когда ему нечего сказать – он ничего и не говорит, транслируя белый шум. Но ведь и Блок не мастеровит: во всем, что он пишет на заказ, чувствуется не просто кустарность, а – бездарность! Переводы – на среднем профессиональном уровне, без божества, без вдохновения (и у Окуджавы тоже, не считая переложений из близкой ему по духу Осецкой); рецензии субъективны и невнятны; попытки продолжать «Возмездие», когда возмездие уже свершилось, вызывают главным образом сострадание. Удивительное дело эти трансляторы: когда есть что (в весьма узком диапазоне, ибо ловят не всякую волну) – транслируют. Когда нечего – пишут подлинно

никакие тексты. Из таких текстов на девяносто процентов и состоит «Лирика», но уж когда прорывается – там настоящий голос Окуджавы, ни с чем не спутаешь:

Сидишь, одета в платье ситцевое,
Облокотясь о стол рукою,
А платье-то давно подвыцвело,
Да и лицо уже другое.

Но тут ведь стык, контрапункт, то, без чего его нет: любовь и брезгливость, сентиментальность и безжалостность. Ясно, что сострадает, но не боится прямо сказать: «Да и лицо уже другое». Здесь он силен, но таких четверостиший на книжку – хватит пальцев одной руки.

22 сентября 1953 года Окуджава официально устроился на полставки в школу рабочей молодежи № 2, а спустя три месяца взял полную ставку словесницы, ушедшей в декрет. 2 января 1954 года у него родился сын Игорь, которому предстояло стать главным горем его жизни. На этот раз Окуджава настоял на том, чтобы Галина рожала в Калуге: тбилисским врачам он больше не верил. Да и потом – здесь он будет рядом, сможет помочь, если что, достать лекарства. Сохранились его письма жене в роддом. «Мы» в этих письмах – Окуджава с тестем, приехавшим в Калугу встречать Новый год: родов ожидали еще в конце декабря. Мать Галины осталась дома, ей ежедневно отбивали телеграммы с новостями.

«2 января. Бибулик! (Домашнее прозвище Галины.) Оказывается, всё так, как и думали. Сейчас пойдем и напьемся крепко вусмерть. Мы очень были за тебя спокойны, почему не знаю. Что тебе принести покушать, и сейчас же ответь, как ты себя чувствуешь и видела ли Пикелишу? И какой он, а тебе он понравился ли? А может быть, не нравится? Тогда оставим его, а?»

«Бибулик! Вот мы и прибежали. От тебя пошли на телеграф и пустили по свету молву. Теперь принесли тебе немного всего, и рулетик достали, ты ведь его любишь. Как там Пикелиш?

Если на меня похож, то должны быть усы. Я забыл спросить, какие Пикелиш папиросы курит? Мы за него пили 56° водку, чтобы он тоже был крепчайший, а в отношении имени пока ничего не сообразили, но вообще ты должна подумать и предложить, а мы поможем.

Крепко тебя целую, Булат».

«Бибулик! Сегодня я уже один прибежал к вам. Посылаем тебе вареньице, икру, молочко и яички. Приносить ли тебе

булочки? Как твое здоровье? Получили ответную телеграмму от мамы. Ты Пикелишу заставляй кушать, а то он избалуется. Я тебя никак не могу представить матерью. Как это он рядом с тобой! Ты, пожалуйста, не стесняйся и тереби врачей по всем вопросам, а за него особенно не волнуйся, т. к. все говорят, что это явление обычное, нужно его заставлять, тормошить. (Галина написала домашним из больницы, что мальчик не хочет есть, плачет, но грудь не берет. – *Д. Б.)* Книгу никакую купить не успел, решил пока послать «Землю Санникова»: она все-таки новая, а сегодня куплю что-нибудь. Вчера проводили Василия Харитоновича. Перед отъездом решали о именах». Тесть предлагал назвать сына Владимиром или Глебом, Булат настаивал на Игоре: любопытно, что оба, не сговариваясь, обратились к древнерусской традиции.

«Ты очень равнодушно описываешь его, наверное он очень некрасивый», – пеняет он жене через неделю после родов. В этих письмах вообще удивительные перепады – то сплошные нежности, то грубоватые шуточки, то просьбы договориться с врачами о выписке в субботу, потому что в понедельник он «будет очень занят». Работы у него в это время действительно много – он перешел в газету, при этом работает в вечерней школе, где как раз ушла в декрет словесница, а Окуджаве срочно нужны деньги. То он бесконечно умиляется малышу, то строго предупреждает: «Поменьше волнуйся за него, ничего с ним не приключится. Будешь волноваться – будет он крикунчик». К выписке жены он сходил на калужский вещевой базар, который шутя называл Сабуртало (в честь тбилисского района со знаменитым рынком), купил ванночку и коляску.

Почти сразу после выписки Галина увезла сына в Тбилиси: там ее уже ждала сестра Ирина, оставшаяся работать в Грузии после института (отец ее вымолил, избавил от распределения, добыв справку, что у дочери больное сердце). Она вышла замуж за военного моряка Алексея Живописцева и родила дочь несколькими месяцами раньше Галины. Дома Галина переболела маститом, потом та же хворь началась у Ирины – детей кормили по очереди. Весной 1954 года Окуджава на три дня заехал в Тбилиси и забрал жену.

Публикации его в «Ленинце» стали регулярными, и Панченко решил наконец официально забрать его в газету, которую к этому времени возглавил. Времена отчетливо менялись, и сомнительное происхождение Окуджавы уже не было препятствием. До массовых реабилитаций оставались считаные месяцы. Вдобавок летом 1954 года в Воронеже прошла межобластная конференция молодых писателей средней полосы РСФСР. Каждая область должна была делегировать по одному прозаику и поэту –

калужане от прозаиков послали Нину Усову, а от поэтов Окуджаву. То, что совсем недавно тяготело на нем проклятием, сегодня было отличием: искупаем грех, реабилитируем, добро пожаловать в нормальную жизнь! Вероятно, участие Окуджавы согласовывалось на высоком уровне: молодые должны были послать рукописи в Союз писателей, в Москву, и там выбрали именно его! В июле 1954 года они с Усовой отправились в Воронеж. Поэтический семинар вели молодые мэтры, фронтовики Василий Журавлев, Михаил Львов и Сергей Орлов (с Орловым Окуджава сошелся особенно близко). Его стихи обсуждались и собрали комплиментарные отзывы. 5 августа он напечатал в «Ленинце» статью о совещании, дежурно-протокольную, не преминув, однако, заметить, что в стихах большинства молодых отмечен налет риторичности и литературности, а самого бурного обсуждения удостоились «Записки агронома» Гавриила Троепольского – одна из первых оттепельных повестей, в которой автор, страшно подумать, посмел написать о реальных проблемах села. О том, что его собственная книга рекомендована к изданию, Окуджава скромно умолчал.

В том же августе случилось событие, перевернувшее его жизнь, – его мать вернулась из красноярской ссылки. Ей удалось приехать в Москву одной из первых, до реабилитации – благодаря ближайшей подруге, легендарной Ольге Шатуновской. Вспоминает Ксения Чудинова, отбывавшая в 1949–1954 годах ссылку неподалеку от Ашхен: «По делам артели я ездила в Красноярск и там встретила Ашхен Налбандян. Она повела меня к Ольге Шатуновской. Это было великой радостью и счастьем. Ольгу я знала по ее работе в Московском горкоме партии. Это удивительный человек, сплав воли, коммунистических убеждений, любви к людям, порядочности и скромности. Член партии с 1915 года, Ольга совсем юной работала в Баку в подполье. В 1954 году, еще до общей отмены ссылки, Шатуновскую вызвали в Москву, где сразу реабилитировали и восстановили в партии. После встречи с Н. С. Хрущевым ее направили работать в Комитет партийного контроля. Здесь она всемерно стала помогать скорейшему освобождению и полной реабилитации очень многих товарищей».

Ольга Григорьевна Шатуновская работала в комиссии партийного контроля с 1929 года. О ее принципиальности и твердости знали все. Она была арестована в ноябре 1937 года, когда Московский горком партии взяли почти в полном составе; вышла на волю в 1946-м, по совету близко знавшего ее Микояна спряталась в Средней Азии, в 1949 году была арестована там и пять лет спустя освобождена одной из первых. В Москве она сразу

по возвращении перенесла инфаркт, но уже в декабре 1954 года стала ответственным контролером все той же комиссии партийного контроля. Ее усилиями были экстренно освобождены и оправданы десятки тысяч человек. Многим из них она помогала с квартирой и трудоустройством. С Ашхен они были хорошо знакомы по Красноярску, и потому мать Окуджавы была реабилитирована одной из первых. Шатуновская помогла ей с работой, и Ашхен устроилась в Краснопресненский райком. Скоро она получила двухкомнатную квартиру, 5 ноября была восстановлена в партии, 14 февраля 1956 года получила гостевой билет на XX съезд КПСС, где сидела на балконе Большого Кремлевского дворца рядом с Шатуновской, а 28 февраля была официально реабилитирована. 6 июня ее стараниями был посмертно реабилитирован и муж.

Окуджава приехал к матери в Москву осенью 1954 года и бывал у нее с тех пор ежемесячно. Отвез ей альманах «Литературная Калуга» с опубликованной в нем поэмой о Циолковском «Весна в октябре». Скоро в Москву переехал младший брат Окуджавы Виктор. Булат оставался в Калуге вместе с семьей: перспектив московского трудоустройства пока не было.

«Замереть на маминой груди, позабыв все на свете: и Калугу, и горькие годы разлуки, и вчерашнюю войну… Маме он ничего не рассказал. Она была потухшая и выжатая. Восемнадцать лет лагерей и ссылки в один день не перечеркнешь. Это надолго. Стоит взглянуть на нее, как тотчас перед глазами – решетки, сырые стены, колючая проволока и матерщина следователей, и тяжелый кулак, и конвоир… Мамочка, мамочка, как бы встретить этих людей, нелюдей этих, прикасавшихся к тебе своими лапами! Где-то ведь есть их тихие квартиры, где ждут их счастливые жены и счастливые дети; где-то мелькают они в заячьих шапках и в кепочках, в сапогах и штиблетах, сухощавые и страдающие одышкой; где-то ведь звучат их оплеухи и вкрадчивые баритоны и истеричные, похмельные хриплые тенора. И сколько бы Андрей ни глядел на мать, всякий раз видел бьющую руку, почему-то в рыжих волосах, и маленькие раскаленные карие глазки, направленные на нее; и ее лицо в уродливой гримасе боли, ужаса и отчаяния… Мамочка, мамочка, что же сделать, чтобы позабыть все это? Как отмыть тебя от унижающих оплеух, плевков и мата?! Мамочка, мамочка!..

Маме дали квартиру, работу. Предложили войти в комиссию по реабилитации. Ехать нужно было на Северный Урал, мотаться по лагерям и освобождать, освобождать, освобождать таких же, как она, избитых, изможденных, потухших».

Это – из «Приключений секретного баптиста», только встреча

с матерью, описанная там, случилась за полгода до майских праздников пятьдесят пятого, к которым отнесена в повести. Ее герой Андрей Шамин, бывший педагог, а ныне обозреватель областной газеты, работал в глухой калужской деревеньке «три года назад». Внезапно ему на работу звонит некий доброжелатель, который привез приветы от бывших сослуживцев. Встреча назначается в гостинице. Предъявляется красная книжечка. «Я знал», – говорит Андрей, но собеседник его немедленно теплеет глазами.

«Андрею было страшно и интересно: он встречал многих сотрудников госбезопасности, но все эти встречи были официальными и сухими, и даже зловещими, а здесь грозы не чувствовалось, вкрадчивая манера Сергея Яковлевича успокаивала, и Андрей поймал себя на том, что с нетерпением ждет этой беседы.

– Видите ли, Андрей Петрович, – сказал чекист тихо, по-домашнему, – вы человек просвещенный и знаете, какие нынче времена, какая переделка идет в стране… Это вам не тридцатые годы, а пятьдесят пятый… И эта переделка, как вы понимаете, коснулась и наших органов. В них проведена большая чистка, мы избавились от людей, скомпрометировавших и себя, и нашу организацию. Да, много горя испытали советские люди от злоупотреблений всяких мерзавцев, пробравшихся в органы. Теперь наша задача по возможности, насколько это возможно, вы понимаете, насколько это возможно, залечить раны невинных и честных людей, вы понимаете? Залечить и вернуть нашей организации доброе имя…

– Да, конечно, – сказал Андрей с трудом. (Еще бы не с трудом: надо полагать, перспективы возвращения этой организации доброго имени вызывали у него некоторые сомнения. – *Д. Б.)*

– Теперь, – продолжал Сергей Яковлевич, – мы должны заниматься не столько карательной деятельностью, сколько профилактической, вы понимаете?

Андрей кивнул и почувствовал в горле ком.

– Значит, теперь наша задача, Андрей Петрович, по возможности излечить от травм, от страшных моральных травм многих советских людей, которые в течение долгих лет подвергались гонениям, оскорблениям, подозрениям и тому подобному, ну, таких, как вы, например, вы понимаете? Мы хотим, чтобы не на словах, а на деле вы увидели, что времена изменились и что ваша родина снова доверяет вам… Доверяет вам даже свои тайны, вы понимаете? Хочет доверять, вы понимаете? <…>

– Честно говоря, – сказал Андрей, – я уж и верить перестал, что кончится вот так…

– Это как?

– Ну, то есть вы мне будете говорить, что произошла ошибка, мои родители не виноваты, и сам я не отрезанный ломоть…

– Преступление, Андрей Петрович, – сказал Сергей Яковлевич, ударив кулаком по колену, – не ошибка, а преступление! Что уж теперь скрывать-то… Но я вижу, что в газете к вам отношение…

– У меня все хорошо, – сказал Шамин, – теперь-то все хорошо».

Отметим гипнотизирующие повторы в речи чекиста – Окуджава точен в передаче интонаций и лексики, сказывается абсолютный слух. Попытка вербовки в самом деле была, однако весь дальнейший сюжет – чистейшая гипербола. После первого же разговора с чекистом Окуджава все выложил Панченко. Они были к этому времени крепко дружны – не поссорил их даже анекдотический случай, когда Окуджава, желая доказать, что не уступает редактору в силе, вызвался с ним бороться – и могучий начальник сломал ему ключицу, после чего неделю выхаживал у себя дома (Галина с сыном как раз были в Тбилиси у родни). Окуджава рассказал о попытке вербовки, и Панченко сказал: «Больше к ним не ходи. Позвонят – я объясню». В назначенный день Окуджава не явился на собеседование, и на работу ему, естественно, позвонили.

– Он не вышел на работу, – объяснил редактор.

– Что с ним случилось?

– Что с ним может случиться? Напился.

– Он разве пьющий? – усомнился обладатель бархатного голоса.

– Запойный, – заверил Панченко. – Теперь на неделю.

Отвязались.

Окуджава безоговорочно прав в одном: их нравы остались неизменными. Потому-то ему и мерещилась избивающая его мать рука в рыжих волосках: таких же рыжих, как шевелюра Сергея Яковлевича. И уж конечно, хорошо помня историю своей семьи и тбилисское дело 1948 года, прототип Андрея Шамина не повелся бы на их поручение.

13 января 1955 года он окончательно уволился из школы рабочей молодежи № 2. Об этой работе он вспоминал только, что была у него в классе девочка большой красоты и не меньшей безграмотности, страстно мечтавшая стать актрисой. Окуджава в душе над этой мечтой посмеивался, но актриса из нее получилась – Тамара Семина. Правда, по ее собственному свидетельству,

грамотно писать он ее так и не выучил. С годами как-то само пришло.

4

В 1954 году Николай Панченко, едва его назначили главным редактором «Молодого ленинца», придумал клуб по интересам «Факел» – творческое объединение при газете, в котором Окуджава стал главным литературным консультантом. Ему приносили стихи, он таскал в редакцию поэтические сборники, разбирал классику. Для дискуссионного клуба было самое время: свобода уже чувствовалась, но газеты осторожничали, и Россия, по выражению Пастернака, снова «разговорилась». Написать было еще нельзя, сказать – уже можно. Впрочем, Панченко призывал не только к словам, но и к действиям. Он организовал «летучую бригаду», она же «легкая кавалерия», и взялся за то, с чем не справлялась милиция: допустим, внешкор позвонил в редакцию, оттуда тут же выехали кавалеристы на мотоциклах и пресекли драку либо остановили разгром кинотеатра, где местное хулиганье любило ломать кресла. Руководил бригадой сын зампреда облисполкома, так что покровительство со стороны властей было обеспечено. Окуджава вспоминал, приехав в Калугу в декабре 1990 года и встречаясь с редакцией «Молодого ленинца», что за многое ему стыдно: бригада, в состав которой входил и он (мотоцикла у него не было, он ездил в редакционном «москвиче»), проводила рейд по общежитию, вытаскивала парней из девичьих постелей. Ловили стиляг, распарывали узкие брюки. В общем, «Факел» был клубом стопроцентно комсомольским, но ведь и Окуджава в это время – правоверный комсомолец. А с 1956 года – коммунист, и рекомендацию ему 20 августа 1955 года давал друг Коля Панченко. Тогда же он назначил Окуджаву редактором отдела пропаганды. Виктор Окуджава вспоминал, что ему, в это время уже студенту Института геодезии и картографии, решение брата вступить в партию не нравилось – он-то ничего не простил и ни на что не надеялся.

Между братьями вышла очередная размолвка, но Булат остался при своем.

Летом 1955 года Окуджава с семьей отправился в Туапсе, где Алексей Живописцев служил после спецклассов в Ленинграде. Сам он со своей подлодкой как раз ушел в поход в Балаклаву, зато съехались все остальные члены семьи Смольяниновых, расселившейся теперь по всему Союзу от Урала до пламенной Колхиды. Полковника Смольянинова к тому времени перевели в

Свердловск, и он жил там один, в общежитии – ждал, когда дадут квартиру и можно будет перевозить жену. Галина с сыном Игорем провела июнь у матери в Тбилиси и в июле вместе с ней приехала к морю, в туапсинский домик. Из Калуги приехал Окуджава. Однажды он на несколько дней решил сходить в море с рыбаками – не из романтических соображений, а исключительно потому, что к хозяйке, у которой Живописцевы снимали дом, приехали «ее постоянные летние жильцы Северины, простые веселые люди», как характеризует их Ирина. Можно себе представить, как отреагировал Окуджава, не терпевший многолюдья, на вторжение простых веселых людей, за неимением свободной площади разбивших палатку во дворе, где у Живописцевых стояла летняя плита. Он просил у свояченицы раскладушку, чтобы устроиться на чердаке, но ей надо было ночами вставать к дочери, и раскладушку она ему не отдала. Тогда он решил хоть на неделю сбежать из образовавшегося бедлама. Его взяли с собой рыбаки, но тут начался нешуточный шторм – в общем, отдохнул он на славу. Через пять дней они вернулись. Свояченица запомнила Окуджаву «похудевшим, почерневшим, очень усталым». Это не помешало ему написать потом стихи о туапсинском дворике – «Гребешками играя, волны о берег бьют. И это зовется раем, и я живу в раю». Впрочем, кто знает, не ирония ли это? Возможно, тогда же он задумал «Песенку о моряках» – «Над синей улицей портовой», – во всяком случае, Панченко слышал от него эти стихи еще до переезда в Москву.

Обаяние этой нехитрой вещи – не только в безбожной и щедрой романтизации самого грозного и грязного, то есть моря и портовых шалав, любовно названных царевнами; дело в трудноопределимом, любовно-снисходительном ощущении жизни. Она всегда происходит на грани и на фоне трагедии – «ведь завтра, может быть, проститься придут ребята, да не те», – но это изначально входит в условия игры, и ту самую волну соленую, которую «попробуй упросить», можно тут же назвать «синей водицей», «голубой канителью». Ужасное одомашнено, поскольку повседневно; что ж теперь, не праздновать? Это приручение страшного, нежелание охать по его поводу, очень фольклорно по сути; все на каждом шагу оборачивается сказкой. Всю ночь мигают маяки – и эта самая что ни на есть будничная деталь выглядит праздничной иллюминацией. Кричат над городом сирены – пойди пойми, какие, то ли автомобильные, то ли мифологические. И эта счастливая способность на глазах преобразить повседневное или ужасное в праздничное и ручное – родовая черта его поэзии, не признающейся в худшем: «хватило бы улыбки, когда под ребра бьют».

Трудно утверждать наверняка, но, кажется, именно летом 1955 года случился эпизод, о котором Окуджава рассказывал второй жене: в августе они с друзьями большой компанией поехали на Оку, он полез купаться и вдруг стал тонуть – то ли ногу свело, то ли попал в водоворот. Спасла его Галина, отличная пловчиха с детства.

Они все еще жили на Колхозной улице, на окраине, где снимали двенадцатиметровую комнату. Здесь у них побывала Ирина Живописцева: «За стеной раздается постоянно, как рефрен, в адрес подросшего хозяйского дитяти: „Как дам… Вот как дам… Ну, дам!.. Ну и дам!“

– Дал бы один раз, чтобы потом все было тихо, – говорил Булат, не в состоянии сосредоточиться и работать».

Из новых стихов Окуджавы свояченица называет только поэму без названия, которую про себя назвала «Белой медведицей»: «Белая медведица твоего беспокойства на задние лапы встает» – больше она ничего из нее не запомнила.

К началу 1956 года Окуджава уже считался ведущим калужским поэтом. В январе он участвовал в Третьем всесоюзном совещании молодых писателей, проходившем в Москве. Там его заметили – выделяться из толпы было уже не опасно, а, напротив, почетно. Высокий темноволосый калужский грузин многим понравился. В апреле 1956 года в «Литературной газете» развернулась дискуссия, начатая статьей Бориса Полевого «Писатели в газете». В обзоре откликов 12 апреля процитировали совместное письмо Окуджавы и Панченко, резко критикующее сухой и шаблонный стиль большинства советских газет, в редакциях которых пренебрежительно именуют «беллетристикой» профессионально написанные очерки. Начиналась кампания по привлечению литераторов к газетной работе – картонная и жестяная публицистика никого уже не устраивала.

19 октября в «Молодом ленинце» появилась статья «Об этом молчать больше нельзя!» с подзаголовком «Давайте поговорим откровенно: кому нужна такая политучеба?». Написал ее (возможно, не без литературной помощи Окуджавы) пропагандист кружка текущей политики, член бюро горкома комсомола Сергей Мальцев. Там проводилась крамольная (хотя невинная и типичная для молодого Окуджавы) мысль о том, что обязательную и занудную политучебу неплохо бы заменить диспутами, а после диспутов устраивать танцы или небольшие концерты самодеятельности. Танцы вместо политучебы – это действительно конец света. Панченко немедленно вызвали на бюро горкома, припомнили все, в том числе сомнительный клуб, уводящий молодежь из-под комсомольского влияния, – и

исключили из партии. Панченко отправил четырех членов «летучей гвардии» в Москву – с жалобами, предназначенными для «Правды», «Комсомолки», ЦК КПСС и ЦК ВЛКСМ. Прошло ровно два дня, и в день, когда решение горкома должен был утверждать обком, на этом самом обкомовском заседании грянул звонок из Москвы. Панченко немедленно восстановили и вернули партбилет.

Расследовать калужскую жалобу поручили корреспонденту «Комсомольской правды» Борису Панкину (ставшему много лет спустя последним министром иностранных дел СССР). Он позвонил в Калугу и вызвал к себе двух сотрудников «Молодого ленинца»: ответственного секретаря Валентина Жарова, с которым вместе учился еще в МГУ, и редактора отдела пропаганды Окуджаву. Окуджава был немногословен, сдержанно пошучивал, но о политике Калужского обкома применительно к газете и клубу «Факел» выразился с язвительной точностью:

– Зачать зачали, а родить не дают.

Это была исчерпывающая метафора первой оттепели.

Панкин съездил в Калугу, поговорил с журналистами «Ленинца», с «легкой кавалерией», с обкомовцами – и 9 декабря напечатал в «Комсомолке» статью «Как погасили „Факел“». Ее немедленно перепечатал «Молодой ленинец», и клубу стали уделять первостепенное внимание: выделили помещение (в политехническом училище), назначили директора. Тут же все кончилось: партийная опека убивала и не такие инициативы. В статье Панкина содержались упреки в адрес первого секретаря Калужского обкома партии Павлова, что было, по воспоминаниям самого Панкина, вовсе уж непростительно: комсомольская пресса не имела права критиковать партийных работников. На ближайшем пленуме ЦК ВЛКСМ газету проработали за вольномыслие, Панкину досталось особо, – но применительно к Панченко и Окуджаве справедливость была восстановлена.

В конце октября в Калугу прибыл инструктор ЦК КПСС Анисимов. Он еще раз подтвердил, что зажимать дискуссии теперь никто не имеет права, не прежние времена – но наедине посоветовал Панченко перебираться в Москву: «Здесь от вас не отстанут». 23 ноября Панченко уволился из «Молодого ленинца». Одновременно в Москву уехал и Окуджава – увозя первую книжку «Лирика», посвященную памяти отца.

Глава четвертая
ВОЗВРАЩЕНИЕ

1

Следующим поколениям трудно представить себе оттепель, даже если они застали перестройку. Радость свободы определяется не столько скоростью перехода к ней, сколько сыростью и тяжестью сводов темницы. Оттепель была куда менее радикальна в смысле разрешенной свободы – но куда более ослепительна по контрасту с тем, что было до нее.

Смысл ее сводился к тому, что людям разрешили быть людьми. Прежде было нельзя: предполагалось разделение на сверх– и недо-. Нельзя было жаловаться на бессилие, предписывалось радоваться испытаниям, запрещалось жалеть слабого, любить близкого, тосковать по родному. Самое естественное оказывалось под наиболее строгим запретом. Жизнь представлялась благодеянием.

Оттепель похожа на описанный Куприным цирковой номер (не знаю, возможно ли такое в действительности). Он назывался «Легче воздуха». Над ареной укреплены два помоста: повыше и пониже. С низкого, со страшной силой отталкиваясь от него ногами, прыгает атлет с двумя пудовыми гирями в руках. Он тут же бросает их – и, став легче на два пуда, взмывает ввысь. После чего приземляется на втором помосте, более высоком, – обманув и зрителей, и земное притяжение. Советская история – это такой прыжок, а оттепель – прощание с гирями. Немудрено, что все воспарили.

О том, что это было, сам Окуджава точней всего написал в стихах 1964 года «Времена» – уже на излете этих времен:

Нынче матери все
словно заново всех
своих милых детей полюбили.
Раньше тоже любили,
но больше их хлебом корили,
сильнее лупили.
Нынче, как сухари,
и любовь, и восторг,
и тревогу, и преданность копят…
То ли это инстинкт,

то ли слабость души,
то ли сам исторический опыт?

Или в воздухе нашем само по себе
разливается что-то такое,
что прибавило им суетливой любви
и лишило отныне покоя?

<…>

Что бы ни было там,
как бы ни было там,
и чему бы нас жизнь ни учила,
в нашем мире цена на любовь да на ласку
опять высоко подскочила.

<…>

И слезами полны их глаза,
и высоко прекрасные вскинуты брови.
Так что я и представить себе не могу
ничего, кроме этой любови!

Всем разрешили быть людьми. Естественное стало нормой, нечеловеческое давление ослабело в разы, невинные не были еще прощены, но получили надежду на возвращение домой; поначалу почти никто не отваживался надеяться, но через год. через два. к пятьдесят шестому, когда грянул хрущевский доклад. Раскаявшиеся скептики повалили в партию; Окуджава вступал туда по искреннему, наивному заблуждению, оказавшемуся, однако, всеобщим, – «Больше так нельзя! Больше так не будет!». Так, может быть, и не будет – слава богу, есть варианты. Однако на волне всеобщей радостной благодарности – жить разрешили, вычеркнутых вернули, спасибо-то какое! – он непременно желал быть в рядах той партии, в поклонении которой его воспитали отец и мать. Наконец-то она очистится, вернется к нормам, и мир посмотрит на нее с надеждой. «Цепи лопались со звоном. Все были полны сил и надежд. Вдруг разглядели множество пороков, уродств. Вдруг поняли, что так, как жили, жить нельзя, надо жить как-то иначе, достойнее, честнее. Надо оценить минувшее время – ложь, насилие, унижение личности, расхождение слов и дел. Надо побороть страх, источивший души. Мы ведь все братья,

исстрадавшиеся братья и сестры…» – так его герой говорил тридцать лет спустя в «Подозрительном инструменте» и, видит Бог, не лукавил.

А если кто-то захочет упрекнуть Окуджаву в конформизме, в том, как легко он соглашается с эпохой и попадает в ее тональность, – так ведь и Чуковский писал о блоковской «женственной покорности» звуку. Окуджава верен своему времени и чуток к его голосу. Есть у него и еще одна особенность, о которой написал он в мемуарном парижском рассказе: «Вообще надо сказать, что некоторый успех, как ни странно, не придал ему кичливости или апломба, а, напротив, сделал покладистей и щедрее». Это не только его черта – на большинство людей счастье действует весьма позитивно, отнюдь не внушая вседозволенности… Вечная советская убежденность в том, что радость развращает и расслабляет, а страдание дисциплинирует, – в конце пятидесятых словно пригасла на время. Конечно, примитивное бодрячество тогдашних фильмов, натужливая радость прозы, искусственное воодушевление официальной (а часто и самой что ни на есть передовой) поэзии – все это выглядело смешным уже в семидесятые. а все-таки были в этом и подлинность, и легкость, и талант. Такой камень отвалили с груди, шутка ли!

Окуджава ведь был очень добрый человек, в сущности. Добрый мальчик из любящей семьи, Петя Ростов на войне, оделяющий всех орехами. Советский принц, загнанный в нору нищего, привыкший стесняться благих порывов. И песни, которые он запел, были прежде всего милосердными, со всеми их наивными декларациями. Словно в самом деле три сестры милосердных открыли ему и слушателям бессрочный кредит. Правда, в повторе сказано – «последний». Может быть, и действительно последний: теперь долго так не будет.

2

В Москве у него был один литературный знакомец – Сергей Наровчатов, некогда приезжавший выступать в Калугу и оставивший свой адрес. По этому адресу Окуджава и пришел почти сразу после переезда в Москву. Сам он сначала поселился с женой, сыном и братом в двухкомнатной квартире матери, на Краснопресненской набережной, потом переехал в съемную квартиру на Комсомольском проспекте. Брат к тому времени поссорился с деканом своего факультета, ушел из картографического института и скоро уехал в геологическую

экспедицию.

Наровчатов был дома один – жена ушла, предусмотрительно забрав все деньги. В то время он пил запойно, срывался в штопор при первой возможности, а когда завязал – сразу избавился от вдохновенной лирической дерзости, дышащей в лучших его стихах пятидесятых годов вроде замечательной, долго ходившей в списках баллады «Пес, девчонка и поэт». В «Подозрительном инструменте» Окуджава подробно описал попойку в коммунальной квартире Наровчатова – гость оказался при деньгах и осчастливил хозяина двумя чекушками – и ее бурное, с дракой, продолжение в Доме литераторов, где кто-то, увидевший Окуджаву впервые в жизни, по пьяни сказал, что его родителей посадили совершенно правильно и что вообще много тут ходит всяких. Наровчатов дал обидчику пощечину, дальше все расплылось и смешалось. Но Окуджава успел познакомиться с Евтушенко, который, впрочем, его тогда не запомнил (а сам Окуджава запомнил только, что у молодого гения были при себе пятнадцать тысяч рублей, гонорар за книгу; для него самого двести были уже пределом мечтаний).

Борис Панкин с готовностью предложил Окуджаве место в «Комсомолке», но у него душа не лежала к журналистике, и тот же Панкин узнал, что в комсомольском издательстве «Молодая гвардия» есть вакансия редактора в отделе литератур народов СССР. С декабря 1956 года Окуджава числился сотрудником «Молодой гвардии». В том году здесь был возобновлен одноименный журнал, выходивший с 1922 по 1941 год и затем остановленный; сюда стекались рукописи, отмеченные на совещаниях молодых писателей, здесь выдавали творческие командировки для сочинения очерков о комсомоле – словом, ВЛКСМ изо всех сил отрабатывал звание авангарда советской молодежи, стараясь поспеть впереди перемен. Издательство было по оттепельным меркам либеральное, хотя и не без атавизмов: Окуджава, немедленно ввязывавшийся в конфликт с начальством в обеих своих сельских школах, умудрился поссориться с директором и здесь. Поводом послужила описанная им в «Подозрительном инструменте» претензия его непосредственной начальницы, дочери известного совписа, что в списке привлеченных им к работе авторов слишком много евреев.

«– Что вы говорите?! – поперхнулся Иван Иваныч. – Да разве это определяет…

– У нас русское издательство, – сказала она, продолжая задыхаться, – я не против, но нужна пропорция… директор очень недоволен этим обстоятельством… вот такое обстоятельство…

Свидетелей при разговоре не было. Иван Иваныч побежал к

директору. Он бежал по большому коридору. Сначала бежал, потом пошел медленней, медленней, затем присел на диван. На лице его выступил пот, щеки горели. Почему же он замешкался? Почему не ворвался в кабинет к директору? Тут было одно обстоятельство. Недавно он влетел в этот кабинет по какому-то там местному поводу и замахал руками, закричал, запричитал о своем каком-то там несогласии с чем-то маленьким, ничтожным, второстепенным, мол, он, Иван Иваныч, не согласен с решением администрации, потому что это неправильно, и даже незаконно, и задевает честь сотрудника, и еще что-то гневное и громкое. Перед ним сидел директор, худой, изможденный, немолодой, со втянутыми щеками. Глаза у него были холодные, просверливающие насквозь, губы изображали брезгливое отвращение.

– Что это вы ножками сучите? – спросил он тихим зловещим шепотом.

Иван Иваныч остолбенел, замолчал, даже остыл, не знал, что делать с руками, которые все еще продолжали двигаться. Он хотел было пояснить свою мысль, но директор сказал еще тише:

– Идите… Без вас разберемся».

3

Одним из свидетельств радикальных перемен был VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, открывшийся в Москве 28 июля 1957 года. Первый такой фестиваль был организован в Праге в сорок седьмом, потом фестивальными столицами побывали Будапешт, Берлин, Бухарест, Варшава. Шестой был особым, его главной задачей стало предъявление миру нового облика СССР. В нем участвовала 131 страна – вдвое больше, чем в предыдущем. Официальный лозунг фестиваля «За мир и дружбу» далеко не отражал его главной задачи – стать витриной оттепели, доказательством новой открытости, коммуникабельности и вольности. Подготовка к нему, однако, была еще одним торжеством советского абсурда – Окуджава подробно описывает в «Подозрительном инструменте» посещение номенклатурного закрытого магазина, куда с розовыми талонами (интересно, действительно розовыми или он подмигнул прочитанному впоследствии Замятину?) запустили сотрудников «Молодой гвардии» для приобретения одной, прописью, приличной вещи в преддверии международного смотра советского образа жизни. Он приобрел костюм из тонкой белой шерсти.

Вся его поздняя проза – хроника потерь и разочарований, и в описании фестиваля он себе верен: когда лирический герой одного из окуджавовских автобиографических рассказов бродит по фестивальной Москве, его на каждом шагу встречают родные советские унижения. Фестиваль состоял из ежедневных встреч и концертов, на которых приехавшие страны представляли свою культуру: попасть на эти встречи мог только обладатель заранее распределенных билетов, распространяли их в надежных местах вроде горкомов и обкомов, и даже в комсомольском издательстве Окуджава мог получить лишь входные билеты на вечера алжирцев и болгар: американцы, англичане и французы предназначались более надежным зрителям, которым были далеко не так интересны, – зато уж они бы и не соблазнились чуждой культурой. Приметил Окуджава и еще одну черту фестивальной Москвы – изумительное советское сочетание ханжества и распущенности: ядреная дивчина в объятиях негра твердила «нет», показательно вырывалась, пунцовела – а сама продолжала прижиматься к нему «крепеньким бедрышком, ханжа сретенская».

Все это – и первые конфликты в издательстве, и всеобщее вранье, и фарисейство, и половинчатость перемен, и страх обывателей перед ними, хотя уж, казалось бы, столько натерпелись! – сильно охладило его восторги по поводу первой оттепели и пригасило надежды на перемены сверху. Вот почему в пятьдесят восьмом, будучи вызван в Московский горком партии по случаю внезапного и повального распространения его ранних песен, он уже повел себя без тени дружелюбия и сумел жестко защитить свое право на самовыражение.

– Я говорила с молодыми людьми, – вещает инструкторша, – они сказали, что не понимают ваших песен.

– Но я им не навязываюсь.

– Для кого же вы пишете?

– Для своих друзей.

– А кто ваши друзья?

– Хорошие люди, – пожимает он плечами.

– Ну хорошо. Вот у вас есть песня о Леньке Королеве. Почему это «некому оплакать его жизнь»? А коллектив?

– Видите ли, от этого коллектива тоже мало кто остался. И под радиолу танцуют другие.

– И потом, почему война у вас «подлая»? – наступает инструктор. – Она великая, а не подлая!

– Хорошо. Какой эпитет вы предлагаете?

– Ну. «долгая».

– Понимаете, «долгая» и «подняли» – бедная рифма.

Повисает пауза. Всем все понятно, сказать нечего.

– Ну, вы все-таки подумайте. Насчет эпитета.

– Я подумаю.

Так он пересказывал этот диалог в автобиографических рассказах и на вечерах. Весь 1958 год он продолжает ездить по квартирам «тихих интеллигентов» – как расскажет впоследствии, порой совершенно ему незнакомых. И поет. А днем работает в издательстве. Славы пока нет, потому что нет домашних магнитофонов, а те, что есть, – громоздки и дороги. Зато появляются уже имя и кое-какие издержки широкой известности в узких кругах, как называл это Слуцкий. Первая ее примета – вызов в горком. Вторая веселей: Окуджава должен выступить в районной библиотеке близ станции метро «Сокол», и туда набилось столько народу, что автора, никем не узнанного, не пропустили на собственное выступление. На следующий день долго извинялись. (Впрочем, Лев Шилов датирует этот эпизод 1961 годом.)

До вечера на Невском с конной милицией оставалось три года.

4

По воспоминаниям Евтушенко, Окуджава охотно давал приработок молодым поэтам, подкармливая их подстрочниками. Никаких любимчиков у него при этом не было: свой круг действительно образовался – тот же Евтушенко, заходивший чаще других; его жена Белла Ахмадулина, с которой Окуджава сразу почувствовал себя просто и естественно, хотя всегда робел перед красавицами (видимо, его покорили ахмадулинская беззащитность и, страшно сказать, простота: рисовка, конечно, была – но столь откровенная, на грани самопародии, комической маски, что не вызывала отторжения). Евгений Рейн, заезжавший из Ленинграда. Недавно переехавший из Иркутска Юрий Левитанский, с которым Окуджава сдружился особенно тесно (и который надолго попал под его поэтическое влияние).

Так определялся его круг – всегда узкий. Поздняя и стремительная слава сыграла с Окуджавой дурную шутку: сначала у него было в Москве мало друзей потому, что он был никому не известен, ничем не знаменит, его калужская книжка не произвела на литературную Москву никакого впечатления, – «редакционный работник, между делом пишущий стихи», вспоминает Евтушенко. Потом, за какой-то год, он стал кумиром всей интеллигентской Москвы, а еще через год, с широким распространением магнитофонов, страны; и это уже выдерживали

немногие. На него обрушились не только всенародная любовь, но и дружная зависть коллег, не понимавших, как начальство терпит поэта с гитарой (да и стихи его без гитары не смотрятся, уверяли многие; всё это вспомогательные, привходящие обстоятельства плюс скандал). Выступать с ним стало пыткой – все ждали и требовали его; никакой, даже самой артистической декламацией нельзя было затмить человека, принесшего с собой новый жанр. Его участие в общих концертах – где его выход всегда приберегали под занавес – стало напоминать соревнования, в которых все честно прыгают в высоту, а один летает; разумеется, выдержать такую конкуренцию могли немногие. Кажется, только те, кто слишком высоко ценил себя, чтобы завидовать. К числу таких проверенных друзей относились Евтушенко и Ахмадулина, да еще Левитанский, органически неспособный к зависти. Слуцкий и Самойлов тепло относились к Окуджаве, но оба были люди непростые и друг с другом-то, несмотря на сорокалетнюю дружбу, ладили с трудом. Проще было с прозаиками – они поначалу не рассматривали его как конкурента – и с кинематографистами, у которых и вообще характер получше, поскольку воспитан коллективной работой. Отношения с создателями музыки были сложнее: из всех композиторов сложилась дружба только с Исааком Шварцем. Шостакович относился к нему доброжелательно, но издали; Шнитке был слишком нелюдим и замкнут, чтобы поддерживать долгие дружбы, – да и сам Окуджава, по собственному признанию, в кругу гостей уставал через четверть часа.

Вообще с Окуджавой дружили либо те, кто достаточно высоко ставил себя, либо уж те, кто бесконечно высоко ставил его; либо старшие, как Павел Антокольский, – либо младшие, как Станислав Рассадин. Этот молодой критик пришел после филфака МГУ работать в «Молодую гвардию» – и резко изменил судьбу Окуджавы, пригласив его к своим друзьям в «Литературную газету», которая и стала для него последним местом работы перед уходом на вольные хлеба.

Но еще до «Литгазеты» была «Магистраль» – один из центров литературной жизни оттепельной Москвы. Окуджава пришел сюда впервые еще до окончательного переезда из Калуги, летом 1956 года; студийцы запомнили его как калужского учителя. Поселившись у матери на Краснопресненской, он становится завсегдатаем «Магистрали». Трудно поверить, но эта студия – самая знаменитая в советской истории – собирается и поныне, дважды в месяц, но уже не в Доме культуры железнодорожников, а в Доме-музее Цветаевой в Борисоглебском переулке.

Ее основатель Григорий Михайлович Левин (1917–1994)

издал за всю жизнь четыре книги стихов, но остался в истории главным образом как педагог, вырастивший не меньше сотни перворазрядных литераторов. «Магистраль» была создана в 1946 году при Доме культуры железнодорожников и заседала на Комсомольской площади. Еще до первой волны своей славы там выступал Слуцкий, задолго до публикаций на родине читались стихи Цветаевой – Левин знал наизусть десятки тысяч строк. Подлинный расцвет «Магистрали», однако, наступил в пятьдесят шестом: туда одновременно пришли Владимир Войнович, только что приехавший из Запорожья, Александр Аронов, Нина Бялосинская, Владимир Львов. Алла Киреева – впоследствии жена Роберта Рождественского – вспоминает «Магистраль» 1957 года: «Приезжал из Калуги школьный учитель Окуджава, мрачный, худой, в черном долгополом пальто и калошах. Садился поближе к выходу, своих стихов магистральцам не читал, хотя, по слухам, был уже автором книжечки „Лирика“, вышедшей в местном издательстве. Оказавшись в Калуге, я наткнулась на этот сборник в магазинной пыли и не нашла в нем ни единой строки, по которой можно было бы угадать завтрашнюю славу автора. Окуджавовские „шансонеты“ проклюнулись из какого-то другого корня, а проклюнувшись, начали умножаться и распространяться с необычайной быстротой». Тут многое неточно – Окуджава начал регулярно появляться в «Магистрали», уже будучи московским редактором, а не калужским учителем; насчет корня, из которого росли «шансонеты», вопрос опять-таки спорный, но характерен этот сниженный, мрачный облик – молчаливость, длиннополое пальто, галоши. Видимо, вспоминая «Магистраль» задним числом, он переоценивает зависть коллег, у которых еще не было собственных книжек. Сохранилась и фотография, на которой он читает стихи – хмурый, все в том же черном пальто: внешность романтическая, но несколько напуганная.

Кто именно привел Окуджаву – сказать трудно, на эту честь претендуют многие, но все заметные молодые поэты, начинавшие в пятидесятые, через «Магистраль» прошли. Так что Окуджава никак не мог ее миновать. «Магистраль» воспитала многих – не все ее завсегдатаи стали поэтами, но всем Левин привил вкус к открытому и аргументированному разговору о стихах. Войнович описывает мэтра весьма ядовито: «…пожилой, как мне казалось (ему было тридцать девять лет), человек в потертом сером пальто, с всклокоченной седоватой прической, в очках с толстыми стеклами. Дверь, у которой мы толпились, он открыл своим ключом и вошел внутрь, артистическим движением метнув портфель на стол. Портфель плюхнулся, поехал, но у самого края остановился. Люди подступили к Левину, который, раскручивая

кашне, рассеянно отвечал на вопросы». Принимая Войновича в литобъединение, он горячо обрадовался тому, что среди множества поэтов, не имевших отношения к пролетариату, завелся наконец железнодорожный рабочий. Как назло, в тот вечер читались стихи о радостях коммунистического труда, о повышенных обязательствах и о скором въезде в коммунизм, что вызвало у Войновича немедленную оскомину, даром что все участники обсуждений свободно отличали ямб от амфибрахия. Может, это все и было смешно, и наивно – кстати, Войнович описывает сравнительно мирное заседание, на котором все хвалят Бялосинскую, недавнюю фронтовичку и методистку того самого Дома культуры железнодорожников; обычно от обсуждаемых стихов камня на камне не оставляли.

В «Магистрали» посильно боролись со штампами, и для второй половины пятидесятых это было дело актуальное: поэтическому слову следовало вернуть значимость. Разбирали жестко – в случае Окуджавы, пожалуй, даже и чересчур, ибо о ранимости его мало кто догадывался, а самолюбие он старательно прятал. Разнос на очередном заседании «Магистрали» запомнился ему отлично. Вот как сам он (в 1979 году, в статье для «Литературной учебы» – «Ода Литобъединению, или О пользе своевременного битья») описал тогдашний шок и постепенный выход из него:

«Наконец наступил день моего обсуждения. Добрались и до меня. Ну что ж. „Не боишься, что раздолбают?“ – спросил один из доброжелателей. Я сказал, что не боюсь, хотя уже кое-что стал понимать. „Если отметят отдельные недостатки, – сказал я, – я буду признателен“. И снисходительно улыбнулся. Накануне, кажется, я вручил свои стихи, свою злополучную книжечку назначенным оппонентам, и теперь они сошлись, торжественные и сосредоточенные, ожидая сигнала. Я всматривался в их лица, но они были непроницаемы.

На это обсуждение я торопился. «Скорее отделаться от этой пустой болтовни, – думал я. – Пора заниматься серьезным делом!» «Добра не жди, – нашептывал некий тенорок. – Чего ждать от толпы раздраженных неудачников? Они способны и достоинства назвать недостатками». Я пришел первым и тут же понял, что допустил промашку. Сердце, как говорится, было переполнено отчаянием, но я снисходительно улыбался.

Первый из оппонентов, мягко и вкрадчиво, с оскорбительной доказательностью разгромил мою книжку… Второй поддержал первого. Оказалось, что мои стихи годятся якобы только для стенгазеты, да и то не всякая на них польстится! Они легковесны, поверхностны, ложно-многозначительны, заимствованы… Третий

сказал: «Ощущение скуки и пустоты охватывает уже на пятой странице». Кто-то спросил: «А почему не на второй?..» Гнев распирал меня. Лица выступавших были мне ненавистны. Я вспоминал десятка два былых своих почитательниц из того городка, которые пришли бы в ужас, видя, как меня унижают. Но, даже преисполненные решимости, они со своими слабыми представлениями о поэзии не смогли бы противостоять такому мощному натиску, такой эрудиции, такой вдохновенной логике, такому страстному желанию вызволить поэзию из скверны.

Когда меня добивали, какой-то доброжелатель шепнул мне: «Они завидуют». Но это не принесло облегчения. Тот самый червь, которого я много лет держал на дне темницы, чтобы он своими откровениями не отравлял моего праздника, вдруг зашевелился… Я впал в шоковое состояние. О защите не могло быть и речи. Лишний позор.

Прошло несколько дней, и я уже не мог представить себе виноватых, кроме себя самого. Я продолжал посещать занятия, тихо и печально сидел в углу, слушал, запоминал, но сам был пуст, словно никогда и не рифмовал, а те случайные строчки, которые по привычке время от времени вспыхивали в сознании, тотчас меркли перед моим отвращением к самому себе.

Объединение бурлило. Сухие дрова поэзии горели хорошо. Приглашались знаменитые поэты. Читали свои новые стихи. Их, кстати, обсуждали тоже, бывало, и перья летели. Иногда собирались в складчину, пили водку, закусывали винегретами и снова читали стихи, свои и чужие, и писали пародии друг на друга. Так и жили меж страхом быть испепеленными за слабинку, за головокружение, за безвкусицу, за банальность и жажду быть самим собой, рисковать, открывать, выразить себя, время.

И вовсе дело не сводилось к примитивной схеме: сильный бьет слабого. Все были сильными в собственных глазах, и все были слабыми перед лицом поэзии. Дело заключалось в том, что собственные недостатки нам, к несчастью, часто кажутся достоинствами до тех пор, покуда мы не обнаруживаем их у соседей. В этом, если хотите, преимущество коллективного поэтического самосожжения.

Минул год. Природа выманила меня из добровольного заточения. Пришли стихи. Я не утверждаю, что это были замечательные стихи, но это были уже м о и стихи, за которыми стояли м о я судьба, м о й опыт.

Да здравствуют литературные объединения, и среди них и то, о котором я упомянул, – «Магистраль», и то, которое мы все вспоминаем с благоговением, некогда именовавшееся «Арзамасом»! Впрочем, да здравствуют и те счастливцы, которым

пофартило выплыть в одиночку!»

Финальный возглас – слава выплывшим в одиночку! – не зря венчает оду литобъединению; Окуджава никогда не считал благом для таланта критические тумаки и плюхи, а самолюбие – отчасти фронтовое, отчасти кавказское, да и просто поэтическое – не позволяло ему смиренно благодарить ругателей. Тем не менее в его случае жесткий «магистральный» подход оказался благотворен. В этот год – с конца 1956-го по ноябрь 1957-го – он писал довольно много, вопреки мифу о годе молчания, но почти ничего не печатал. Так вызревает скачок, вызвавший впоследствии столько недоумений: в конце 1957 года появился совершенно иной поэт.

Между тем рискнем сказать, что разговоры о «другом корне» не имеют под собой почвы: по сути поэт остался прежним, и качественный скачок не изменил его метода. Ранний Окуджава говорит в основном чужими словами, с заемными интонациями, но и стиль зрелого почти не окрашен индивидуально: потому эти слова и казались всем столь близкими, лично про них сказанными, что в его песнях не было режущей, кричащей формальной новизны. Это стихи очень нейтральные и как бы ни о чем (именно поэтому – обо всем). Главная разница – в тоне: ушла искусственная, газетная приподнятость, сменившись элегичностью или иронией. А констатации, как прежде, самые общие и наблюдения – самые очевидные, до лозунговости. «Как много, представьте себе, доброты в молчанье, в молчанье» – что здесь индивидуального, спорного или особенно оригинального? «Огонь сосны с огнем души в печи перемешайте» – нормальный советский призыв. И даже «Веселый барабанщик» органично звучал в насквозь пионерском фильме «Друг мой Колька», только мелодия там была бодряческая, сочиненная Львом Шварцем (до знакомства с Исааком Шварцем оставалось три года), а у Окуджавы именно ее подспудная печаль и тревога придают песне дополнительное измерение. Слова были прежние – и, более того, стертые. Другим стал голос.

Стихи эти складывались в голубую папку, лежавшую на столе его кабинета в «Молодой гвардии». В 1958 году Евтушенко забрал у него эту папку – якобы почитать, – а спустя две недели ему уже позвонили из «Советского писателя» и предложили заключить договор на книжку. Она вышла год спустя, когда он уже сменил кабинет в «Молодой гвардии» на закуток в «Литературной газете».

«Острова» – книга переломная, в ней еще виден автор «Лирики» (который и потом никуда не денется – просто научится слегка снижать и пересмеивать милые его сердцу

общечеловеческие банальности, но никогда не отречется от них). Однако – и в этом главная особенность стихов раннего Окуджавы – советское, а то и штампованное, вдруг встраивается в них в широкий контекст, иногда расширяемый одним словом, отсылкой к другой жизни, к полузабытым, заваленным пластам памяти. Начнет ли автор описывать подмосковный вечер – ничего особенного, ни образов, ни личной интонации, – и вдруг одно слово все взорвет: «Кричат за лесом электрички, от лампы – тени по стене, и бабочки, как еретички, горят на медленном огне». Эти «еретички» мгновенно отсылают к другому, бесконечно далекому, огромному культурному слою; этим окультуриванием быта, романтизацией его замечательна вся вторая книжка Окуджавы, и за это же первые слушатели полюбили его песни, в которых быт органично сопрягался с книжной романтикой, приобретал оправдание и дополнительное измерение.

Одним из первых известных его стихотворений стало «Искала прачка клад»: «Корыто от прикосновенья звенело под струну, и плыли пальцы, розовея, и шарили по дну». Корыто уподобляется струне, прозаичнейшая стирка – кладоискательству, и вот тебе, пожалуйста, жизнь уже возможна. За год до этого стихотворения 1958 года Евгений Винокуров, близкий приятель Окуджавы, привлеченный им, кстати, к переводческой работе для «Молодой гвардии», публикует не менее известные в то время стихи «Моя любимая стирала, ходили плечи у нее, худые руки простирала, сырое вешая белье. Искала крохотный обмылок, а он был у нее в руках. Как жалок был ее затылок в смешных и нежных завитках» – тоже поэтизация быта, нежность, поиск прекрасного в обыденном, смешной и неловкий, если вдуматься, но и трогательный; не зря эти стихи породили несколько злых разборов и пародий – вот, мол, любимая мучается, стирает, а я смотрю и умиляюсь, нет бы помочь. Окуджава поступает иначе: для него стирка – не проклятие быта, а чуть ли не сакральный акт. Так дети выдумывают себе сказку вокруг любой рутинной работы. Прачка не мучается, нет – она клад ищет! Так же в скором времени Надя-Наденька будет не просто управлять троллейбусом (труд нелегкий, неженский, временами грязный), а – «коней кнутом нащелкивать». Что до стирки – она вообще у него овеяна тайной, легендой: в стихотворении 1959 года «Сказка» – «А она белье развешивала, нас не звала, красивая женщина с тесного двора. А двор наш арбатский совсем невелик. А двор наш арбатский капелью залит. А она все ходит, губами шевелит, словно позабыть про себя не велит». Это «словно забыть не велит» аукнется потом в «Старом причале» – в самом деле, мир только тем и занят, что подает сигналы, умоляет запомнить и то, и это, удержать от

забвения, гибели, патины. Мир у раннего Окуджавы требует романтического переосмысления – так Женя Колышкин в сценарии «Женя, Женечка и „катюша“» среди унижений и ежеминутных собственных ошибок выдумывает себе романтический антураж, красивую рыцарственную войну, героическую любовь… Спасение не хуже всякого другого. Что за честь – видеть все как есть? Невелика заслуга.

Окуджаве ни для кого не жалко восторженного эпитета и пышной литературной реминисценции: вот, значит, в голодный год мать разделывает воблу, чтобы раздать по сухому кусочку ее нищей вяленой плоти «пятерым голодным сыновьям и дочкам». И – «к телу гордому ее прикасалась, раздевала ее догола»! А вобла «клала на плаху буйную голову»: какая, помилуйте, буйная голова у вяленой рыбки? Но ведь она спасает от смерти пятерых, и благородством миссии подсвечена вся ее немудрящая стать. Это уже не разделка воблы, а казнь королевы: «Знатоки ее по пивным смаковали, королевою снеди пивной нарекли». Так и грубая правда последней войны встраивалась в «Сентиментальном романсе» (переименованном скоро в «Марш») в контекст всех прежних войн, романтических, мифологизированных. Так и дворники не просто мели ночной город, а – «лишь дворники кружатся по планете и по планете метлами шуршат» (явно не без влияния Сергея Орлова – «Его зарыли в шар земной»: прием тот же, но разрыв между будничностью и планетарностью в случае Окуджавы еще больше. Орлов хотя бы романтизирует героическую гибель – а Окуджава кого возводит до космических масштабов? Дворника!). Романтизм, история, всемирная литература (разрешенная, бурно переводимая, хлынувшая потоком) спешили на помощь герою, задавленному советским бытом; читатель эту помощь почувствовал сразу – «Острова» оказались замечены, и не только благодаря славе Окуджавы-песенника. Песни его в 1959 году знали немногие – домашние магнитофоны только появились. А вот книга, сначала по ошибке часто попадавшая в отделы иностранной поэзии («Окуджава? Наверное, что-то японское»), была замечена: не только благодаря отклику Андрея Синявского и Андрея Меньшутина «За поэтическую активность!» в первом номере «Нового мира» за 1961 год (вокруг этой статьи разыгралась целая полемика о партийности в поэзии), но и благодаря личному, несомненному авторскому обаянию, золотистому ореолу иной реальности, который затеплился над простыми вещами.

«Литгазета» переживала серьезную ломку под водительством Сергея Смирнова. Прежний главный редактор Всеволод Кочетов, сталинист-ортодокс, переехавший в Москву из Ленинграда, к великой радости ленинградских литераторов, был смещен и передвинут на журнал «Октябрь», стремительно превращенный им в бастион мракобесия. Романы Кочетова «Журбины», «Секретарь обкома» и в особенности «Чего же ты хочешь?» служили излюбленным объектом насмешек советской интеллигенции, пародии на них исчислялись десятками (лучшую, кажется, написал сам Смирнов – «Чего же ты хохочешь?»). Заместителем редактора отдела русской литературы, официозного прозаика Михаила Алексеева, служил Владимир Бушин. И Алексеева, и его Смирнов выжил – Алексеев переместился в «Огонек» к другу и единомышленнику Анатолию Софронову, одиознейшему из советских литературных генералов, а Бушин перешел в «Литературу и жизнь», но злобу затаил. Этой злобы хватило на добрую дюжину совершенно площадных по тону статей об Окуджаве, которые не раз еще будут поминаться в нашем повествовании.

Сергею Смирнову, сменившему Кочетова на редакторском посту, было сорок четыре года. По первой профессии инженер-энергетик, по второй – очеркист, он прославился тем, что первым рассказал о подвиге Брестской крепости: его удостоенная Ленинской премии книга о ее защитниках вышла в пятьдесят седьмом, в одном ряду с военной прозой «лейтенантов» (Юрия Бондарева, Григория Бакланова, Константина Воробьева). Началась эта «окопная проза», собственно, с Виктора Некрасова, с его повести «В окопах Сталинграда», понравившейся Сталину, но в 1946 году этой повестью все и ограничилось: правда о войне прорвалась в литературу только в оттепель, и то Гроссмана отчаянно лупили за первую часть дилогии «За правое дело». Смирнов опросил немногих уцелевших защитников крепости, о чьем подвиге молчали пятнадцать лет, и собрал книгу уникальных свидетельств о бастионе, безнадежно сопротивлявшемся до апреля сорок второго. Его радиопередачи собирали мешки писем, он был кумиром фронтовиков, в литературе считался умеренным прогрессистом, несмотря на председательство во время судилища над Пастернаком 31 октября 1958 года; на него возлагалась обязанность превратить «Литературную газету» в оазис дозволенной свободы, авангард советской журналистики, ее витрину (для Запада) и клапан выпуска лишнего пара (для своих). Смирнов взялся за дело серьезно, поменял практически всю редколлегию, первым замом позвал Бондарева, а в отделе литературы собрал команду

молодых критиков: Бенедикта Сарнова, Станислава Рассадина, Лазаря Лазарева, Инну Борисову, к ним же примкнул молодой археолог, ташкентский воспитанник Ахматовой и ученик Чуковского Валентин Берестов. Заведовать отделом критики Смирнов пригласил двадцатисемилетнего и по тем временам тоже весьма прогрессивного Феликса Кузнецова, чьи функционерство и охранительство были еще впереди. Поэзию курировал Владимир Солоухин, оставшийся от кочетовской редколлегии.

В эту-то молодую редакцию Рассадин, проходивший в «Молодой гвардии» практику после филфака, привел Окуджаву – редактировать поэтическую рубрику. Лазарев вспоминает: «Он производил приятное впечатление: сдержанный, немногословный, с грустными глазами и неожиданной быстрой улыбкой. Выяснилось, что мы одногодки, он тоже фронтовик, хотя ни малейших следов армейской бывалости не обнаруживал. Спросили, чьи стихи он любит. Вкусы его вполне нас устраивали». (Он обычно называл в то время Маяковского, Пастернака, Светлова, Сельвинского, Антокольского. – *Д. Б.)* Правда, они не очень устраивали Солоухина, и после крутого разговора на редколлегии он оставил кураторские функции. Окуджава стал подчиняться редактору напрямую. По воспоминаниям Наума Коржавина, завсегдатая литературного отдела и даже обладателя удостоверения внештатного сотрудника (оно способствовало легализации – Коржавин недавно вернулся из ссылки и временно не работал), – Окуджава начал с того, что ликвидировал процветавшую при Берестове вседозволенность. Берестов был человек мягкий, что и заставило его в конце концов попроситься на волю с поста завпоэзией: он не умел отказывать. В кабинете его вечно толпились молодые поэты, читавшие друг другу стихи, попивавшие винцо, выяснявшие отношения и совершенно не дававшие работать. Окуджава выгнал их быстро, вежливо и решительно. Несмотря на субтильность и деликатность, у него была счастливая способность – то ли фронтового, то ли дворового происхождения – убедительно ставить на место. Помню, как однажды во время сборного литературного вечера фотографы страшно мешали выступающим, щелкали блицами и не реагировали на просьбы перестать. «Хватит, ребята», – буднично сказал Окуджава, и щелканье прекратилось молниеносно.

С Коржавиным, жившим в Мытищах и часто ночевавшим у московских друзей после поэтических вечеров и кухонных посиделок, он сошелся сразу и многажды оставлял у себя на Фрунзенской, где снимал к тому времени небольшую квартирку (Галина не поладила с Ашхен, и после года жизни на

Краснопресненской им пришлось отселиться). Но ближайшим другом Окуджавы в «Литгазете» – помимо Рассадина, к которому он относился почти по-отечески, – стал Владимир Максимов, одна из самых противоречивых и трагических личностей в его кругу. «Это моя болезнь», – сказал Окуджава в 1992 году о дружбе с ним. Никакой дружбы, собственно, тогда уже не было. Тем не менее с 1959 по 1965 год они были неразлучны, да и потом оглядывались друг на друга.

Максимов в русской литературе – фигура интересная, несправедливо полузабытая, его проза заслонена публицистикой и редакторством (в 1974 году, после отъезда во Францию, он создал и двадцать лет редактировал самый тиражный и престижный орган русской эмиграции «Континент», в редколлегию которого входили Сахаров и Бродский, а в число постоянных авторов – Аксенов и Солженицын). Сейчас вообще мало кого перечитывают: непримиримые спорщики шестидесятых-семидесятых годов, не доспорив, оказались поглощены забвением, погибли вместе с империей, против которой боролись, – а между тем разобраться есть в чем. Сейчас-то и поговорить бы о том, кто оказался прав, но «стабильность» уравняла всех, не просто загнав полемику в подполье, но обессмыслив ее. Споры интеллигентов имеют смысл, пока существует и играет свою роль интеллигенция – когда она исчезает как класс, все ее внутренние противоречия значат не больше, чем культурные проблемы позднего Рима. Какая разница, кто прав, кто виноват, если накрыло всех? Кому какое дело до смысла римских надписей, если на плитах с этими надписями закусывают готы? Конечно, если бы готы пригляделись к написанному, они бы поняли кое-что и про себя. но до Возрождения должно пройти время.

Владимира Максимова (1930–1995) звали на самом деле Львом Самсоновым. Как и Окуджава, он был сыном репрессированного «троцкиста», но не партработника, а простого пролетария. Отец так чтил Троцкого, что назвал сына в его честь. После ареста отца Лев оказался в детдоме, сбежал, беспризорничал, бродяжил, назывался в детприемниках разными именами, чтобы не отправили обратно, а в двадцатилетнем возрасте попал в лагеря. По его собственным рассказам, он был бригадиром каменщиков и устроил забастовку в знак протеста против низких расценок. Как рассказывает Рассадин, о лагере Максимов вспоминал страшно и редко, только в очень сильном опьянении, и хорошо говорил только о блатных, у которых по крайней мере был свой кодекс чести. Досрочно освободившись, он осел на Кубани, стал работать в газете, выпустил сборник

стихов, очень плохих; так что их дружбу с Окуджавой можно бы объяснить и чисто биографическим сходством, но причина глубже. Ни родства душ, ни творческой близости не было, – скорее единство противоположностей, но ведь когда Горький и Блок сдружились в 1919 году – тоже многие удивлялись, особенно если вспомнить, что до революции Горький Блока поругивал и символизма терпеть не мог (Блок, правда, отзывался о нем с неизменным пиететом, а то и с восторгом). Есть глубинная взаимная тяга сурового реалиста, прошедшего адскую школу, и романтического символиста, которого, при всей мрачности его жизненного опыта, Бог все-таки уберег от самого страшного. И если Окуджава типологически близок к Блоку, то Максимов, кажется, сознательно ориентировался на Горького, о чем писали многие исследователи максимовского творчества. И вдохновенное богоискательство, и догматизм его мировоззрения, обретенного наконец после долгих метаний (Горький пришел к советской догме, Максимов – к христианской), и жажда организационной деятельности, и огромное влияние на Западе, и беспрерывные апелляции к собственному биографическому опыту, столь мрачному, что ссылка на него работала лучше многих реальных аргументов, – все роднит его с Горьким, и в русской литературе с шестидесятых по девяностые он играл, пожалуй, сходную роль. Правда, триумфального возвращения на родину не получилось, хотя встречали Максимова в конце восьмидесятых почти так же пылко, как Горького в конце двадцатых.

Проза Максимова – густой, несколько олеографический социальный реализм, заставляющий вспомнить то «Жизнь ненужного человека», то «Городок Окуров», но больше всего горьковских реминисценций в ранней повести «Мы обживаем землю», появившейся в 1961 году в «Калужских страницах», в соседстве с окуджавовским «Школяром». «Носит меня по свету, и не ведаю я, будет ли сему конец когда-нибудь. Всё, за что бы я ни брался, увлекает меня только поначалу, а потом тоска наваливается мне на душу, и я бегу от нее, бегу куда глаза глядят, чего-то ищу и не нахожу» – тут и лексика, и мелодика фразы типично горьковские, и ощущение давящей скуки земной жизни, и поденной работы – явно того же корня. Максимов сменил не меньше профессий, чем главный пролетарский классик. Он тоже создал направление – если в литературе ранних девятисотых правили «подмаксимки», то целая обойма шестидесятнических текстов тоже может быть названа «подмаксимовскими»; влияние его ощутимо у раннего Войновича, у Владимова, даже у Аксенова. Везде появлялся мальчик, ни в чем себя не находящий, но постепенно перековывающийся в трудовом

коллективе. Иногда закрадывается мысль – что, если Лев, названный в честь Троцкого, подобрал себе фамилию Максимов в честь великого пролетарского Максима? Ведь и в его эссеистике, например, в замечательной «Саге о носорогах», разоблачающей западное интеллектуальное левачество, и в драматургии, которую в шестидесятых активно ставили, горьковские интонации отчетливы, их ни с чем не спутаешь.

Правда, была у Максимова черта, резко его от Горького отделявшая. Пролетарский классик, конечно, тоже попивал во младости, на что сетовал в одном из писем Чехов (Горький, мол, столько пьет, а ведь у него семья.), но куда ему было до максимовских многолетних запоев и пьяных истерик! Об этом вспоминают все: пьяный Максимов бывал страшен, спускал все до копейки, а окружающим говаривал такое, что немногие соглашались принять его трезвые извинения. И Рассадин, и Окуджава не раз бывали при Максимове няньками, удерживали его от крайностей, да и попросту убирали за ним. Он платил им за дружескую заботу крепкой, почти братской привязанностью, хотя от обоих впоследствии резко отмежевался. Максимов был самым частым собеседником Окуджавы, завсегдатаем его кабинета в «Литературке», адресатом нескольких посвящений, в том числе замечательной «Песенки о Сокольниках». Почему их тянуло друг к другу? Молодой, еще не замкнувшийся Окуджава вообще был склонен жалеть, утешать, смягчать, – максимовское отчаяние, как открытая рана, притягивало его и требовало немедленного участия. Мы не раз еще увидим эту его стыдливую, но неизменно последовательную помощь самым несчастным: больным, одиноким, загнанным. Максимов же обожал песни Окуджавы, слышал в них отзвуки ангельского пения, голос другой реальности – той, о которой он мечтал, странствуя по зловонному дну. Кроме того, оба в конце пятидесятых верили, что в литературе происходит серьезный поворот и надо успеть его закрепить, пока реакция не переиграла все по-своему. Это был не карьеризм, а желание создать среду, в которой не стыдно было бы работать.

Кстати о карьеризме: могут подумать, что, работая в «Литературке», Окуджава решал судьбы чужих текстов и тем облегчал собственную. Никаким чиновником от литературы он не был и в стаю никого не сбивал: просматривая подшивки «Литгазеты» в смирновские, а затем в косолаповские времена (первый зам Смирнова Валерий Косолапов возглавил газету в 1960 году), прежде всего поражаешься широте окуджавовских вкусов. Он печатает поэтов со всего Союза, следя за тем, чтобы ни одно поколение не получало преимущества; Антокольский и

Тихонов, Светлов и Слуцкий, Евтушенко и Воронько – читателю распахивается вся пестрота литературной карты. Говорить о творческой близости в его случае вообще трудно – из советских литераторов в смысле манеры Окуджаве был близок один Светлов, в поисках своих он в это время одинок.

Максимову посвящена одна из лучших ранних песен Окуджавы – «Песенка о Сокольниках» (в собраниях она обычно датируется 1964 годом, но первая жена Максимова Ирена Лесневская, с которой его, кстати, познакомил Окуджава, слышала эти стихи уже двумя годами раньше):

По Сокольникам листья летят золотые,
а за Яузу – лето летит.
Мы с тобою, Володя, почти молодые —
нам и старость в глаза не глядит.

Ну давай, как в канун годового отчета,
не подумав заняться другим,
мы положим на стол канцелярские счеты
и ударим по струнам тугим.

И разлукой, и кровью, и хлебом мякинным,
и победой помянем войну:
пять печальных костяшек налево откинем,
а счастливую – только одну.

Ах, потери, потери, – с кого мы их спросим?
Потому, разобравшись во всем,
два печальных колечка налево отбросим,
три веселых направо снесем…

Судьба песни интересна: он сочинил к ней мелодию, как почти ко всем тогдашним стихам, но петь не решался: стихотворение казалось ему длинноватым, писать большие песни он начал только во второй половине шестидесятых. Так что ни одной записи не сохранилось – пропала бы и мелодия, если бы Окуджава не нашел ей применения. В 1964 году в «Юность» пришло письмо: «Уважаемый товарищ Окуджава! Никто из нас ни разу не писал писем ни в редакции, ни писателям, и наше письмо к вам, как говорится, первый блин. Мы пишем „мы“, „нам“, а кто мы, Вы не знаете. Мы москвичи, нам чуть больше двадцати. А сейчас мы работаем на Кубе. Нам всем очень нравятся Ваши песни. <…> Нам очень хочется иметь слова и ноты Ваших новых песен. Мы, конечно, понимаем, что Вы человек занятый, поэтому

мы некоторое время колебались, писать ли Вам, а потом решили, что Вы, как москвич, нас поймете и ответите. Каждый день мы видим тропическую экзотику: пальмы, багряные закаты и восходы с перистыми облаками. Мы слышим неумолчный перезвон цикад ночью и, кроме всего этого, еще многое другое. Но вся эта экзотика „присмотрелась“. Мы не на Родине, не в Москве. Мы не видим московских улиц и улыбок прохожих. Мы не можем сесть в полуночный троллейбус, когда „наступает отчаянье“. Нам очень не хватает Москвы. Обо всем этом мы хотели написать песню, но поэта в своем коллективе не вырастили. Поэтому очень просим Вас написать для нас песню, три-четыре четверостишия, простых, немного печальных, но из которых рождалась бы уверенность, что и Москва ждет нас».

Борис Полевой – главный редактор «Юности», сменивший в 1961 году ее отца-основателя Валентина Катаева, – к песням Окуджавы относился восторженно и многое сделал для их легализации. Он напечатал письмо и попросил Окуджаву откликнуться – тот согласился: «Дорогие друзья! Мне было очень приятно получить ваше письмо. Я постарался представить себя на вашем месте: исчезла экзотика, остались расстояния, и потянуло на Арбат, словно это я с ним расстался. В общем, я вас понял. А что касается песни, то будем считать ее авансом. Желаю счастья. Булат Окуджава».

Далее следует песня «Далеким москвичам» – весьма посредственная:

По Сокольникам
Октябрь пробирается поздний,
А над вами горят иностранные звезды,
А до дому морская дорога длинна —
Далеко, москвичи, занесла вас волна!

Но поверьте мне,
Я вас заверяю, ребята:
Неуютно без вас на душе у Арбата,
И троллейбус не гасит задумчивых глаз —
Он кружит по Москве в ожидании вас.

Ваши девочки —
они вас забыть не посмеют,
а посмеют – пусть сами потом и жалеют.
Есть у вас поважнее дела (что скрывать?).
Нам, мужчинам, нельзя, чтобы не рисковать!

Но поверьте мне… и т. д.

Ценность публикации, однако, в том, что в ней приведена нотная запись мелодии, которую Окуджава, слегка видоизменив, приноровил к новой песенке. Нотную запись сделал композитор, дирижер оркестра народных инструментов Виталий Гнутов. Если восстановить по ней примерное звучание «Песенки о Сокольниках», мы получим отреставрированный вариант первоначальной песни – не сумеем услышать только авторского исполнения.

Несколько раз Окуджава печатается в «Литгазете» и как очеркист, но вкуса к журналистике не чувствует, хотя и пользуется иной раз газетными командировками, чтобы съездить в любимые места. Он и дальше работал бы в газете, если бы в 1962 году туда не пришел Александр Чаковский, сделавший ее за двадцать лет своего редакторства куда более влиятельной, но и куда более лицемерной. При нем она окончательно стала оазисом дозволенного либерализма, а Окуджава с такими рамками не очень-то сочетался, и весной 1962 года Чаковский недвусмысленно ему намекнул, что под одной крышей они уживутся вряд ли. Окуджава был не из тех, кому надо прямо указывать на дверь. Пользуясь новообретенным статусом члена СП, он ушел, как выражался сам, «на вольные хлеба».

На выступлении в Министерстве сельского хозяйства (начало марта 1962 года) он получил из зала записку: «Удастся ли вас выжить из „Литературной газеты“?»

– А почему меня должны выжить? Я ничего плохого не сделал. Я сам на днях ушел из «Литературки» и очень этому рад, так как полтора года мечтал заняться самостоятельной работой.

Правда, мартовский уход оказался неокончательным – в октябре, после путешествия с Ольгой на Дунай (по командировке от «Литгазеты»), он напечатает там очерк «Городок на Ериках» о поселке Вилково. А на будущий год, в ноябре, получит командировку от газеты для поездки в Тбилиси. Но до этого было еще долго. Пока же, в пятьдесят девятом, его кабинет в «Литературке» – тесный, прокуренный, с грудой рукописей на столе и гитарой ленинградского производства за шкафом – стал его первым концертным залом, куда сходились главным образом коллеги и их приятели. Впервые услышав Окуджаву, Лазарев сказал ему:

– Через год это запоет вся страна.

Окуджава смущенно улыбнулся и, кажется, не поверил. А зря.

Глава пятая
МОСКОВСКИЙ МУРАВЕЙ

1

Ранней зимой 1956 года, сразу после переезда в Москву, Окуджава написал первую песню московского цикла, третью по общему счету (если не принимать на веру свидетельство Ирины Живописцевой). Это была песенка «На Тверском бульваре», которую он впоследствии пел редко и вообще год спустя переделал, сочинив на ее основе «Не бродяги, не пропойцы». «Тверской бульвар» имеет главным образом ценность историческую – да еще интересен как точка отсчета: начав с непритязательного и почти бессодержательного сочинения, уже год спустя Окуджава работал как сложившийся мастер.

В дебюте его сошлись три фактора: во-первых, возвращение в Москву и желание снова ощутить себя здесь не гостем, а полноправным хозяином – а какие у поэта способы для такого самоутверждения, кроме сочинения нескольких московских од? Во-вторых, смена окружения и среды: начав работать в «Молодой гвардии» и ходить в литобъединение «Магистраль», он оказался среди молодых поэтов оттепели, в среде, до которой ему не надо было опускаться – напротив, приходилось тянуться. После долгих лет странствий он оказался в кругу равных, которым был интересен и которых хотел удивить. Наконец, непосредственным толчком к сочинительству стал приезд в Москву Ива Монтана – самое громкое культурное событие второй половины 1956 года.

Монтан приехал в декабре. Его хорошо знали в СССР – «Плата за страх» 1953 года, получившая каннскую «Золотую ветвь», носила народное название «Страх за плату» и была одним из первых западных хитов на советских оттепельных экранах. Монтан симпатизировал коммунистам, его песни вовсю крутили по радио – по признанию Новеллы Матвеевой, именно эти песни в 1954 году не то чтобы подтолкнули ее к сочинительству, но доказали его правомочность. Французский шансон – по большей части авторский, хотя Монтан был как раз исключением: для него писали лучшие французские поэты, больше других Жак Превер, – подготовил русскую авторскую песню, задал ей вектор. Сильный голос тут не требовался, важнее были хорошая поэзия и новая интонация: не зря Марк Бернес приветствовал французского собрата песней, где упоминался «задумчивый голос Монтана». В

советской песенной лирике преобладал напыщенный пафос – что не мешало появлению безусловных шедевров, – но Монтан на этом фоне выглядел демократичнее, а главное – элегантнее. Он был уже богат и всемирно знаменит, но продолжал оставаться в образе парня с рабочих окраин; Окуджава вспоминал, что Монтан, умудрившийся так просто и по-свойски петь о Париже, подтолкнул его к мысли так же свободно, без патриотических придыханий спеть о Москве. Гастроли Монтана едва не сорвались из-за венгерских событий, большинство французских коммунистов решительно осудили подавление будапештского восстания, но Монтан отправился в СССР вопреки советам – то ли не желая отказываться от контракта, то ли надеясь, что октябрь 1956 года в Венгрии был последним рецидивом сталинизма. (Он удостоился обеда с Хрущевым, во время которого резко высказался о действиях СССР в Венгрии, сообщив, что большинство французских коммунистов разделяют его недоумение.)

19 декабря начались его выступления в зале Чайковского. Он давал по три концерта в день. Его водолазка и тюлевый занавес, отделявший певца от музыкантов, вошли в легенду. Московская богема задаривала его сувенирами и затаскивала на творческие посиделки; основатель Театра миниатюр Владимир Поляков сочинил широко ходившую сатирическую поэму с описанием подхалимского ажиотажа – «Хватают толстых дам за груди, худых подмяли под себя». Окуджава был на одном из концертов Монтана, но и до этого хорошо знал «Девушку на качелях», «Мари Визон», «На рассвете» (все это существовало в русских версиях – Самойлов, например, замечательно перевел песню «На рассвете», немедленно ушедшую в фольклор). Прямое влияние Монтана – уже в том, что Окуджава взялся воспеть именно Тверской: существовал газетный штамп «Песни парижских бульваров», и тридцать лет спустя Окуджава написал о них свои «Парижские фантазии» – «На бульваре Распай, как обычно, господин Доминик у руля».

В один из декабрьских вечеров 1956 года, когда Окуджава с друзьями (поэтами Евгением Храмовым, Александром Ароновым и Владимиром Львовым) стояли у станции метро «Краснопресненская» и, по московскому обычаю, не могли разойтись, Окуджава впервые напел, еще без гитары, свою песенку о Тверском бульваре, и она понравилась. Сам Храмов вспоминал, что стихотворение было еще не напето, а прочитано и что именно он тогда сказал: «Да это же песенка!» Мелодия припева потом перешла в песню «Не бродяги, не пропойцы»:

Для одних – недолгий берег,
Для других – дымок жилья…

И тогда нежданный берег
Из тумана выйдет к нам.

«На Тверском бульваре» – гимн московскому странноприимству, городу, где каждый становится своим; само собой, Окуджава не всегда так воспринимал Москву, и чем дальше, тем скептичней к ней относился, вплоть до горького признания 1989 года: «У Москвы, может быть, и не злая душа, но удачливым в ней не родись». Уже в 1964 году, в часто пропускавшемся (и досочиненном позже) куплете из песни «Былое нельзя воротить», он резко отходит от идиллического образа Москвы из первого песенного цикла:

Москва, ты не веришь слезам – это время проверило.
Железное мужество, твердость и сила во всем…
Но если бы ты в наши слезы однажды поверила,
Ни нам, ни тебе не пришлось бы грустить о былом.

Однако это – позже, уже после перелома 1963 года, о котором – в свое время. А пока Москва – город, который всем рад, никого не отвергает:

Но не было, чтоб места не хватило
На той скамье зеленой,
На перенаселенной,
Как будто коммунальная квартира.

Окуджава любил примету оттепели – ассонансную рифму: в ранних песнях он отдает ей щедрую дань. «Квартира – хватило», «бульваре – бывали». Вознесенский заметил однажды (поздравляя Евтушенко с пятидесятилетием), что такая рифма – примета поэзии площадной, эстрадной: согласные при чтении вслух смазываются, проглатываются, остаются совпадающие опорные гласные. Рифмовать так было в конце пятидесятых хорошим тоном. Собственно окуджавовского в этой песне еще мало – некоторое снижение образа лирического героя («даже в стужу согревала непутевого меня») да еще иронический перенос эпитета: обычную скамейку с Тверского никто еще не называл перенаселенной. Но это одомашнивание города, превращение его

в гигантскую коммунальную квартиру – вполне в духе его лирики: Окуджава в это время никак не отделяет себя от Родины. Он лишь настаивает, чтобы ему позволили любить ее по-своему, без громких деклараций; чтобы разрешили наконец интимное отношение к стране, донельзя скомпрометированной жестяным лозунговым громыханием. Все свои, лишних нету; город у нас общий, как жилье, и если люди тебя обидят – Москва утешит. Удивительно, что в первом московском цикле Москва – утешительница, спасительница: год спустя, в первой из своих великих песен, ставших бесспорной классикой жанра, – в «Полночном троллейбусе», – та же тема: «Твои пассажиры, матросы твои приходят на помощь». Этот полночный троллейбус – та самая душа Москвы; ночами город выпускает ее побродить – и тогда «По Сивцеву Вражку проходит шарманка», а по Садовому кружит троллейбус, подбирающий печальных одиночек. Очень хотелось верить, что он есть. И хотелось не только Окуджаве – у Джоан Роулинг в третьем томе «Поттера» появится ночной автобус, подбирающий, как «скорая помощь», попавших в беду волшебников. Крепка детская вера в городской транспорт!

Добрая и демократичная Москва первого цикла – дань детской памяти о лучшем городе на свете; теперь герой сюда вернулся, и уж больше их ничто не разлучит. В этих любовных признаниях Окуджава подчас перехлестывает: «Ах, этот город – он такой, похожий на меня: то грустен он, то весел он, но он всегда высок». И неважно, что рядом появляется образ московского муравья, опять-таки сниженный, демонстративно противопоставленный советской гигантомании. «Всегда высок» – заявление смелое, но Окуджава имел на него право, ибо доказал способность в грустных и радостных обстоятельствах сохранять лицо; однако главной чертой сходства становится то, что этот город, – носящий «высший чин и звание Москвы», – «навстречу всем гостям всегда выходит сам». Вот на чем основано сопоставление: Москве приданы черты кавказского самозабвенного гостеприимства. Вскоре появился и прославивший Окуджаву «Арбат, мой Арбат» – с тем же одомашниванием, приручением Родины: Арбат объявлялся отечеством – но не потому, что он так же велик, а потому, что так же неисчерпаем. Его точно так же никогда не пройти, и в каждом из пешеходов, «людей невеликих» – те же бездны, что и в героях или титанах духа.

Об одном из таких невеликих людей была написана следующая песня Окуджавы – которую он чаще других называл первой: это сочиненный в самом начале 1957 года «Ванька Морозов».

2

Песня посвящена Александру Межирову – и на этот раз посвящение имеет конкретный смысл: Межиров был автором «Баллады о цирке», сочиненной, по предположению В. Корнилова, в том же 1957 году. Цирк в советской поэзии – символ повседневной отваги, тоже нарочито сниженной, приправленной клоунадой; Окуджава и сам посвятил цирку восторженные стихи 1965 года – «В цирке надо не высиживать, а падать и взлетать». Сюжет о работяге, влюбленном в циркачку, для русской литературы не нов; интересно, что за два года до Окуджавы Андрей Синявский разработал его, сочинив свой первый «терцевский» опус, который так и называется – «В цирке». Окуджава его в ту пору знать не мог – читать первые рассказы молодого преподавателя филфака МГУ могли лишь его ближайшие друзья. Тем не менее даже портрет героя вполне совпадает с обликом Ваньки Морозова, которому «чего-нибудь попроще бы»:

«Косте стало обидно, что он ничего не умеет: ни ходить колесом по орбите, ни кататься на велосипеде раком – руки чтоб на педалях, а ногами чтоб держаться за руль и управлять в разные стороны. Он даже не смог бы, наверное, без предварительной практики так подбросить кепку, чтобы она сделала сальто и сама села на череп. Единственное, что Костя умел – это сунуть в рот папироску задом наперед и не обжечься, но спокойно выпускать дым из отверстия, как паровоз или же пароход из трубы».

Правда, за неавантажной этой внешностью скрывается подлинный артист своего дела, не хуже гимнастки, – выдающийся карманник, мечтающий о таком же изяществе и славе, какие есть у цирковых. В конце концов ему удается сделать свое единственное сальто, но – «простреленной головою вперед», когда его при попытке побега из зоны пристрелил конвоир. Этот детский восторг, благоговение перед цирком, страстное желание походить на его рисковых и беспутных людей – сквозная тема русской литературы XX века; последние отзвуки ее замирают в замечательном шукшинском рассказе «Чередниченко и цирк», точно воспроизводящем схему окуджавовской баллады (ее-то Шукшин знал наверняка, поскольку рассказ написан в 1970 году). Акценты смещены – как-никак стихи не проза, – и влюбляется в акробатку уже не простой работяга, а плановик с перспективой дорасти до замдиректора, пусть и на небольшой мебельной фабрике. Он является к циркачке с предложением руки и сердца, а потом всю ночь думает: как жить – с циркачкой-то? Она же испорчена «багемой» (так, с ударением на «а», он называет

богему), привыкла к случайным связям и общему восхищению. Ночь герой проводит в мучительных колебаниях, а наутро получает издевательскую ответную записку: «В сорок лет надо быть умнее». Он испытывает одновременно облегчение и жгучую обиду. Циркачка Ева вблизи далеко не так хороша, как под куполом. А каково человеку солидному было бы жить с ней – он и представить боится. Все симпатии автора, понятное дело, на стороне циркачки, но показательна эволюция Ваньки Морозова в самодовольного обывателя, уверенного, что своей любовью он может осчастливить любую. Главная же тема остается неизменной: встреча героя с существом из иного мира – и катастрофа, которой такая встреча обречена закончиться. Это распространенный советский сюжет (и не только советский: у Моэма в цикле «Эшенден» есть рассказ «Его превосходительство» – ровно о таком же мезальянсе, только там в жонглершу безумно влюбился аристократ).

Эта песня Окуджавы широко исполнялась еще до вторжения в быт катушечных магнитофонов: люди, возможно, не формулировали это вслух, но понимали, что перед ними произведение абсолютно гармоничное, с просчитанным соответствием формы и содержания. Обратим внимание на рифмовку, точно отражающую сюжет: все женские рифмы – храбрые, изобретательные, даже и утонченные. Морозова – морочила, на площади – попроще бы, сотни – сохнет… Мужские, напротив, – и не рифмы даже, а повторения. Идеальная схема для песни о том, как грубое и примитивное мужское охотится за тонким и недосягаемым женским.

«Ванька Морозов» – редкий у Окуджавы случай сюжетной песни, баллады; их не больше пяти. «Он наконец явился в дом», «Песенка о несостоявшихся надеждах», «Песенка о Леньке Королеве» – вот и все сочинения, где рассказаны конкретные истории; впрочем, во всех главное недосказано. Мы не знаем, как погиб Ленька Королев, о его гибели вообще не говорится напрямую; не знаем, почему расстаются влюбленные, столько лет мечтавшие друг о друге; что происходит с Ванькой Морозовым – тоже темно. Раиса Абельская в статье «На мне костюмчик серый-серый», посвященной деликатной проблеме – а именно связям ранних песен Окуджавы с блатным фольклором, – выдвигает версию: «Остается только догадываться, что натворил несчастный Ванька: растратил ли чужие деньги на циркачку или убил изменницу, как положено по законам жанра». Предположение, что Морозов растратил казенные деньги, высказывалось неоднократно и всегда основывалось на строке «А он швырял в „Пекине“ сотни», – тогда как до денежной реформы швырять в

«Пекине» сотни мог и обычный работяга, хоть бы и слесарь шестого разряда. Предположение же, что Морозов убил циркачку, опровергается всем ироническим тоном песни: в качестве главных прегрешений героя упоминаются кутежи в «Пекине», безразличие к любящей Марусе, – на фоне убийства все это, конечно, поблекло бы. Видимо, речь о чем-то более невинном – в крайнем случае о пьяном дебоше или всеобщем (дворовом?) моральном остракизме, которого удостоился герой за разрыв со средой.

В действительности Окуджава писал песню о конкретной истории, широко известной в литобъединении «Магистраль». Его младший товарищ Александр Аронов безответно влюбился в танцовщицу, роман нелицеприятно обсуждался в среде однокашников. К ним и обращен укоризненный возглас Окуджавы – «За что ж вы Саньку-то Аронова?», впоследствии отредактированный, чтобы песня узкого дружеского кружка приобрела обобщенный вид. (Сообщено Александром Гинзбургом на второй конференции по творчеству Окуджавы, в 2003 году; впрочем, некоторые соображения наводят на мысль, что сначала была песня, а потом уже Окуджава приспособил ее к ароновской истории 1957 года. Рифма «Морозова – морочила» лучше, полней, чем «Аронова – морочила»; не исключено, что сначала Окуджава написал вариацию на классический сюжет влюбленности в циркачку, а уж потом Аронов удостоился персональной переделки.)

Беззаконность этой страсти подчеркивается еще и тем, что ради романа с циркачкой Морозов ходит именно в «Пекин» – единственный в Москве иностранный ресторан, открывшийся на волне советско-китайской дружбы в том самом 1956 году. Нововыстроенная на Маяковке гостиница «Пекин» стала любимым местом встречи московской богемы – в кафе подавали всякую экзотику (ласточкины гнезда, трепангов, кузнечиков), и притом по доступной цене. Циркачка для Морозова (и его ропщущего окружения) так же экзотична, как морепродукты в «Пекине» – отсюда пренебрежительное «а он медузами питался». Герою вовсе не обязательно было убивать циркачку, чтобы удостоиться общественного порицания; напротив, разобравшись с нею по-мужски, он заслужил бы похвалу, как Стенька Разин, бросивший в Волгу персидскую княжну. Морозов тем и виноват, что пытается приобщиться к другому миру; проволока, по которой он идет, – граница между этими мирами. Речь заходит о социальном предательстве, о попытке вырваться за пределы класса и среды, и, несмотря на иронические снижения, трагедия тут настоящая; главное же – песня фиксировала реальное движение бесчисленных Морозовых прочь от простых пролетарских

радостей, к чему-то более тонкому и сложному, и все советское искусство волей-неволей этот конфликт отражало. После разоблачений 1956-го и фестиваля 1957 года началась поголовная и неостановимая влюбленность в чужое. Наслушавшись французских песен и насмотревшись латиноамериканских фильмов, массовый советский зритель отказывался удовлетворяться брутальными типажами, которые предлагала ему родная культура. Его потянуло к тонкости, к «изячному» (в двадцатые такое уже было – тогда, «в угаре нэпа», в советскую Россию хлынул американский и европейский кинематограф). В некотором смысле с Ванькой Морозовым случилось то же, в чем признавался в 1927 году Иван Молчанов:

…Люблю другую,
Она изящней и стройней,
И стягивает грудь тугую
Жакет изысканный у ней.

Тогда на Молчанова всем многопудьем обрушился Маяковский, обвинив в постыдном мещанстве и не преминув добавить, что «эти польские жакетки к нам привозят контрабандой». Вся советская мораль в подобных случаях на стороне простых и чистых Марусь (Окуджава точно выбрал имя, – не забудем, что «черными марусями» назывались машины НКВД, так что «по нему Маруся сохла» звучит почти как «по нему тюрьма плачет»); но что поделать, ежели страсть Морозова схватила своей мозолистой рукой? «Мозолистая рука страсти» – лучший поэтический образ песни, и я не советовал бы видеть здесь только иронию; любовь – дело кровавое, что ж прятаться? «Не пугайся слова „кровь“», – писал Окуджава в 1962 году, тут же иронически снижая эту декларацию: «И не верь ты докторам, что для улучшенья крови килограмм сырой моркови надо кушать по утрам» (Н. Богомолов справедливо указывал, что это обычное для него снижение тут лишнее, уводящее тему в песок).

Песенка о Ваньке Морозове, шуточная и легкая, обозначила важнейший перелом в советской истории: радикальные перемены в облике того самого народа, интересами которого оправдывали любые художества. Народ увидел другую жизнь и другие возможности – и хотя за любовь к чужеродной красоте, уюту, комфорту и собственному достоинству его упрекали в мещанстве и предательстве идеалов, этот аргумент, восходящий к двадцатым, уже не работал. Главное доказательство того факта, что народ перешел в новое качество, появилось в конце пятидесятых: он запел.

Глава шестая
НОВАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

1

Да, именно народная: слово «авторская» странно, ведь все песни написаны авторами, не ветром же надуло. А «бардовская» – вообще пошлость, никто из так называемых бардов этого слова не любит. Скажите еще «ска-а-айльды».

Слово «народ» донельзя скомпрометировано частым употреблением: именем народа размахивают, побивая оппонента, на него ссылаются в подкрепление противоположных тезисов – все эти манипуляции возможны именно потому, что четкого определения этого понятия не существует. Народ явно не тождествен населению, поскольку надо еще заслужить право называться его представителем; народ – что-то вроде партии, ядра, передового отряда, куда пускают не всех и по изменяющимся признакам. Алексей Константинович Толстой одним из первых зафиксировал корректировку этих правил:

…Ты народ, да не тот.
Править Русью призван только черный народ.
То по старой системе всяк равен,
А по нашей лишь он полноправен.

Имущественный ценз держался долго: критерием принадлежности к народу служили темнота, нищета, забитость, в другие времена – религиозность, традиционность, консервативность на грани ретроградства; одно время признаком народа считалась коммунистическая идейность, впоследствии, наоборот, устойчивость к коммунистической (и любой) пропаганде, способность руководствоваться не идеями, а темным инстинктом массы; народ сплошь и рядом путали с охлосом – толпой, объединенной грабежом или погромными настроениями; в понятие «народ» почти никогда не включались представители власти, в него не допускали интеллигенцию, иные наотрез отказывались считать народом горожан, якобы оторвавшихся от корней, – словом, путаница чрезвычайная и простор для спекуляций неограниченный. Позволим себе предложить следующее определение: народом называется тот, кто пишет народные песни. Фольклор – мышление нации, ее самосознание;

народ – творец фольклора, мыслящая и творческая часть населения, всерьез озабоченная вопросом, зачем и почему она здесь живет. Все, кого этот вопрос не заботит, как раз и относятся к населению. Маяковский называл народ языкотворцем – и это критерий достаточный.

Массовое явление авторской песни как раз и обозначило принципиально новую стадию в развитии народа: на рубеже 1956–1957 годов им стала интеллигенция. Одновременно запели люди, друг о друге даже не слышавшие: Новелла Матвеева, импровизировавшая свои первые песни в подмосковном Чкаловском в 1954 году, понятия не имела о калужском учителе Окуджаве. Художник и прозаик Анчаров не встречался с геологом и океанологом Городницким. Московский драматург Александр Галич (Гинзбург) ничего не знал о московском студенте Юлии Киме (первые песни он начал сочинять задолго до прославившей его «Леночки», возникшей под прямым влиянием Окуджавы, но не относился к ним серьезно; это, кстати, роднит их всех – «сочиняли, но серьезно не относились»; Окуджава первым доказал, что это может быть искусством). Все эти авторы, объединенные впоследствии ненавистным им словом «барды», создавали новый фольклор, немедленно становившийся анонимным: в XX веке, правда, авторство так просто не спрячешь – тут тебе и магнитофон, и публикации, и всеобщая грамотность, но даже при этих условиях добрая половина песен либо приписывалась другим авторам, либо пелась безымянно. Разумеется, не все авторские песни вправе называться народными; но ведь далеко не все песни, сочиненные пахарями или мельниками, подхватывались и распространялись. Окуджава во многих интервью говорил о том, что фольклор – лучший учитель: в нем сохранялось только то, что прошло проверку и обкатку. Корпус авторских песен такую проверку прошел – многие отличные песни Окуджавы остались достоянием немногих любителей, широко поется примерно треть его наследия (у Высоцкого – не больше четверти, у других этот процент значительно меньше); но и со всеми этими поправками барды совокупными усилиями написали несколько сотен подлинно народных произведений, которые и стали настоящим русским фольклором второй половины XX века.

Александр Кушнер, известный несколько даже избыточным негативизмом в отношении авторской песни (впрочем, в этом смысле недалеко от него ушел и Бродский, прямо запрещавший писать самодеятельную музыку на свои стихи), сказал на одной из конференций, проводившихся музеем Окуджавы, что в результате моды на авторскую песню мы получили тысячи

«графоманов с гитарой». Это верно, если предъявлять к авторской песне традиционные литературные критерии – но песни ведь пишутся не для этого. Почти весь фольклор не выдерживает критики с точки зрения поэта-традиционалиста; значительная его часть не представляет и эстетического интереса, а как свидетельство эпохи он безусловно уникален. Многие ли частушки из знаменитых собраний – скажем, из сборников Николая Старшинова – выдерживают конкуренцию с лучшими их образцами, афористичными и меткими? Но все они, даже сочиненные собирателями в порядке стилизации, хранят бесценную информацию о породившей их эпохе; фольклор велик лишь в лучших своих образцах, но чтобы они состоялись – необходим фон, те самые «тысячи тонн словесной руды», из которых добывается единственный грамм литературного радия. Он и выживает – как выжили два десятка имен из многих сотен (!) поющих поэтов семидесятых-восьмидесятых годов.

Новое состояние нации, которое этими песнями обозначено, связано прежде всего с тем, что образовательный ценз ее значительно вырос. Всеобщее среднее образование, массовые тиражи серьезной литературы, настойчивое школьное внедрение классических образцов, «культурная революция», выражавшаяся прежде всего в поголовной грамотности, – все это привело к тому, что начала сбываться мечта Маяковского: «И сапожники, и молочницы – все гении». Пресловутая сельская темнота была наконец побеждена: при всех пороках и грехах советской власти она принесла просвещение туда, где о нем доселе и не помышляли. Солженицын впоследствии называл это явление образованщиной. Надо заметить, он первый в России обозначил эту эволюцию народа в интеллигенцию – или по крайней мере размывание границ; явление в шестидесятые-семидесятые годы назревало, но поскольку публичная рефлексия на эту тему была фактически запрещена, а дискуссии велись либо за рубежом, в отрыве от материала, либо на кухнях, в вынужденно узком кругу, оно так и не успело само себя осмыслить. Исследование «Образованщина» – пример блестящей, хотя и субъективной социологии. Вот как формулировал сам Солженицын в 1974 году: «В 30-е же годы совершилось и новое, уже необъятное, расширение „интеллигенции“. <…> Под этим словом понимается в нашей стране теперь весь образованный слой, все, кто получил образование выше семи классов школы. По словарю Даля образовать в отличие от просвещать означает: придать наружный лоск. Хотя и этот лоск у нас довольно третьего качества, в духе русского языка и верно по смыслу будет: сей образованный слой, всё, что самозванно или опрометчиво зовется

сейчас „интеллигенцией“, называть образованщиной».

Третьего или первого качества была эта интеллигенция, но от российской дореволюционной «массы» она отличалась капитально – и знаком этой качественной новизны как раз и становится появление фольклора. Окончательной легитимизацией нового класса, бесспорным подтверждением его статусности становится способность творить, причем так, что голос частного творца немедленно растворяется в подхватывающем хоре. И пускай сам Окуджава к статье Солженицына относился сочувственно и в многочисленных интервью откровенно солидаризировался с мыслью о девальвации понятия «интеллигент» в советское время, но авторская песня – голос той самой образованщины, на которую обрушивается Солженицын с религиозной и мировоззренческой критикой, по-своему оправданной, но многого не учитывающей. Образованщина, по Солженицыну, отличается от интеллигенции прежде всего «усталым цинизмом», отсутствием протестного, нравственного начала, которое позволяло не соглашаться с политикой государственного подавления. Тут Солженицын начинает впрямую противоречить себе – ибо выше сам же обвиняет дореволюционную интеллигенцию в беспочвенности, в том, что она от всего Гоголя оставила сатиру и протестный пафос, а его религиозных исканий не приняла. Если полагать, что «интеллигенция прежняя действительно была противопоставлена государству до открытого разрыва», как прямо пишет Солженицын в своем исследовании, то приходится исключать из интеллигенции огромное количество вполне лояльных к власти персонажей, разделявших либеральные иллюзии в 1860-х годах и горячо поддерживавших Победоносцева в 1880-х; пожалуй, самого Достоевского, в невнимании к которому обвиняет Солженицын его интеллигентных современников, пришлось бы погнать из этого разряда! Противопоставленность государству – отнюдь не родовая черта интеллигента. К Окуджаве бесчисленные интервьюеры приставали с просьбой дать, наконец, исчерпывающее определение этой «прослойки» – хотя к семидесятым годам это была вовсе уже не прослойка, а большинство отечественного населения, и городского, и сельского. Он отвечал более или менее одно и то же: интеллигент – человек, жаждущий знаний, жаждущий положить эти знания на алтарь Отечества, имеющий твердые представления о чести. О лояльности или нелояльности он не говорил ни слова – ни при советской власти, ни после нее, когда можно было уже не бояться цензуры.

Пожалуй, понятие лояльности или «противопоставленности

власти» в самом деле не является ключевым. Скажу больше: настоящий интеллигент, по-видимому, видит более глубокие причины происходящего, нежели социальные. Он понимает свои задачи как служение культуре, а не власти или оппозиции; он ненавидит унижение человека человеком и по мере сил протестует против него – но понимает, что за это унижение отвечает не столько власть, сколько население, которое терпит да похваливает. Интеллигент вообще не детерминирован социально – и понимает, что социальными причинами проблема не ограничивается. Он видит свою главную задачу в просвещении, старается сделать его как можно более массовым – ибо только просвещение способно бороться с вековыми предрассудками, темными верованиями и тупой покорностью. Человек культуры куда менее склонен к тоталитаризму, нежели человек традиции, для которого любая культура априори подозрительна, поскольку означает новые степени свободы. Солженицын, осознавший себя как человек традиции именно в шестидесятые годы (с чем и связан переворот в его мировоззрении, мало освещенный серьезными исследователями, но отмеченный почти всеми современниками), не мог не относиться к человеку культуры с этим априорным подозрением и тайным недоброжелательством, с чем и связан осуждающий тон «Образованщины». Автору явно не нравится, что в стране стало столько образованных людей – и недовольство свое он мотивирует тем, что эти люди якобы не обладают нравственной бескомпромиссностью подлинного интеллигента, а без нее все знания, всё служение культуре ничего не стоят. Это положение – как и общий обвинительный тон статьи – было горячо подхвачено не только в почвенническом лагере русской потаенной оппозиции, но и в среде прогрессистской, западнической, сахаровской: интеллигенции семидесятых с обеих сторон вменяли в вину, что она «бежит от борьбы». И в самом деле – интеллигентом не смеет называться человек, равнодушно взирающий на беззаконие. Но борьба с беззаконием – не единственное и не главное его занятие: она не должна заслонять медленной и неуклонной просветительской работы, в результате которой исчезла бы сама среда для тирании. Ибо тирания возможна только там и тогда, где есть готовая к ней среда.

Интересно, что обвинения Солженицына в адрес «образованщины» почти дословно совпадали с обвинениями властей (и их присяжных подпевал) в адрес Окуджавы: это главным образом обвинения в мещанстве. «Если на периферии образованщины колотьба о заработках есть средство выжить, то в сияющем центре ее (шестнадцать столиц и несколько закрытых городков) выглядит отвратительно подчинение любых идей и

убеждений – корыстной погоне за лучшими и большими ставками, званиями, должностями, квартирами, дачами, автомобилями <…>, а еще более – заграничными командировками. (Вот поразилась бы дореволюционная интеллигенция! <…> Думаю, самый захудалый дореволюционный интеллигент по этой причине не подал бы руки самому блестящему сегодняшнему столичному образованцу.) Но более всего характеризуется интеллект центровой образованщины ее жаждой наград, премий и званий <…>. Если это все – „интеллигенция“, то что ж тогда „мещанство“?!»

Мещанством, заметим справедливости ради, в советской официозной прессе в разное время назывались любые человеческие проявления – вроде стремления к семейственности, уюту, достатку (более чем умеренному) и прочим невиннейшим вещам. Мещанскими называли и песни Окуджавы за отсутствие в них жестяного казенного громыхания; нетрудно заметить при внимательном вчитывании, что диссидентская публицистика была столь же бескомпромиссна – и так же решительно требовала гражданственности, но с обратным знаком. Человеческое было под подозрением и здесь, и там; с человеческим отождествлялось мещанское, тяготеющее к материальному, – и ведь в самом деле, обозвать гуманизм трусостью, а уют благосостоянием так легко, так соблазнительно!

Солженицын отчасти прав, обвиняя новую советскую интеллигенцию в пренебрежительном отношении к народу. Здесь, наверное, стоит скорректировать понятия. Коль скоро интеллигенция стала народом – и в этот народ ежегодно вливалась новая порция «образованцев», окончивших восемь классов, купивших кассетный магнитофон, выучивших наизусть Высоцкого и Окуджаву, – то вне ее оставались маргиналы, люмпены, гордившиеся самим фактом собственной темноты и отсталости; этих люмпенов в семидесятые было достаточно, и это о них сказал Высоцкий:

Сосед кричит, что он народ,
Что основной закон блюдет,
Мол, кто не ест – тот и не пьет
(И выпил, кстати)…

Немудрено, что к этому «народу» образованцы относились весьма скептически. Потому что настоящим народом были они – те, кто написал и пел эту песню.

Количество поющих поэтов в России в шестидесятые-

семидесятые годы было огромно – оно и сейчас, в годы угасания жанра, значительно. Первым русским бардом (в постбояновскую эпоху) был Денис Давыдов, гусар, неплохо игравший на гитаре и сочинявший романсы на собственные стихи; пела свои стихи и Каролина Павлова. Ближе к современному типу барда был Аполлон Григорьев, чуть ли не половина стихов которого была песнями – он играл на семиструнной гитаре, пел романсы и сочинил «Цыганскую венгерку», широко исполняемую по сей день: «Две гитары, зазвенев, жалобно заныли, – с детства памятный напев, милый, это ты ли?!» Канонический текст сегодня заслонен бесчисленными народными вариациями. Наиболее известным поющим поэтом России в 1911 году стал Игорь Северянин, исполнявший «поэзы» на два-три устойчивых романсовых мотива, хоть и без гитары; существуют даже нотные записи его мелодекламаций. Пел свои «Александрийские песни» Михаил Кузмин, аккомпанируя на фортепьяно. Не без его влияния запел в 1913 году Александр Вертинский, подлинный зачинатель жанра, чьи ариэтки и после его отъезда в эмиграцию были весьма популярны у молодежи, в том числе пролетарской. Возвращение Вертинского из шанхайской эмиграции в 1943 году легитимизировало жанр, его концерты проходили с аншлагами, но после войны запела вся страна – и уже совсем не ариэтки. Вернулась песня окопная, солдатская; одновременно с нею рождалась арестантская, блатная. А поскольку и в солдаты, и в арестанты все чаще попадала интеллигенция – эти песни выросли качественно, превращаясь в образцы высокой поэзии. Переписывавшиеся от руки окопные стихи – «Нас хоронила артиллерия» Константина Левина, «Валенки» Иона Дегена – уже обладали важной приметой фольклора: анонимностью. Они обрастали вариантами, как и положено песням.

Закономерность эта интересна: вспышки творческой активности происходили либо во время войн – отсюда обилие солдатских песен в русском фольклоре, – либо во время революций; русская революция, как к ней ни относись, породила огромный корпус самодеятельных песен, в большинстве анонимных. Следующая волна таких песен – военная. Здесь сохранять анонимность стало уже трудней – нашелся, например, автор «Батальонного разведчика», замечательной фольклорной стилизации, сочиненной Иваном Охрименко (интеллигентом, филологом с высшим образованием). Бесчисленные вариации «Огонька» и «Синего платочка» тоже пелись широко, и сам Окуджава первую песню, как мы помним, сочинил на фронте. Люди пели потому, что чувствовали себя людьми – это главное условие песнетворчества. Вот почему в первой половине

сороковых народные песни сочинялись, а во второй это дело пригасло.

В 1954–1955 годах появились первые студенческие самодеятельные песни – студенты всегда что-то сочиняли, молодость поет от избытка жизни, причем всегда о чем-нибудь унылом, как в юности и положено, – но подлинно массовым явлением это стало только во второй половине пятидесятых. Такова была реакция общества на освобождение – куда более радикальное, чем горбачевская перестройка: радикальность состояла не в том, что перемены были масштабны (они были, как теперь видно, вполне косметическими), – а в том, что непредставимы. И все-таки случились. Человек поет от радости, от благодарности – это единственный реальный стимул к творчеству.

2

Интересные пролегомены к этой теме – до сих пор ждущей фундаментального исследования – можно найти в статье Н. А. Богомолова «Между фольклором и искусством: самодеятельная песня» (1994). Там авторская песня признается фольклором, но уточняются критерии фольклорности: по Проппу, это «творчество социальных низов», но Богомолов резонно возражает – «априорное отрицание существования фольклора социальных верхов явно не соответствует действительности». Тот же Пропп утверждает, что фольклорные произведения чаще всего не имеют автора, – Богомолов полагает, что «у большинства же даже классических фольклорных произведений вполне можно представить себе определенных авторов». «Истинное своеобразие фольклора, – продолжает он, – можно определить лишь с функциональной точки зрения. Функцией фольклорного произведения является осуществление связей частного индивидуума с чем-то внеличностным. <…> При этом связь осуществляется, как правило, двусторонняя: исполнитель фольклорного произведения не является человеком, вычлененным из ряда. Он в любой момент становится воспринимающим, а прежний слушатель превращается в исполнителя. С этим явлением приходится сталкиваться каждому фольклористу. Очень точно определил его тот же В. Я. Пропп: „Всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель“. <…> Входя в общение с произведением искусства, человек открывает для себя новый мир, рожденный автором. Входя в общение с произведением фольклорным, он

приобщается миру уже известному, который надо не открывать, а повторить».

Отсюда прямо следует, что главной приметой текста, уходящего в фольклор, становящегося если не анонимным, то всенародно известным и широко исполняемым, должна быть универсальность содержания, то есть приложимость его к максимальному числу жизненных ситуаций, выражение чувств, знакомых любому, но прежде остававшихся или табуированными, или неосознанными. Этим условиям песни Окуджавы удовлетворяют идеально – лучше, чем чьи-либо другие. Стоит, однако, отметить две важные особенности генезиса фольклора (по крайней мере русского). Во-первых, народ сочиняет не во всякое время. Когда эта тема будет исследована подробно, с привлечением уточненных датировок, – выяснится, что пики творческой активности народа приходятся в России на времена (всегда недолгие), когда этому народу приходится брать свою судьбу в свои руки. Пишутся либо солдатские песни (и военный эпос), либо революционные песни и частушки, либо подпольная, потаенная сатира. Вспышка фольклорной активности 1950—1960-х годов отлично вписывается в эту парадигму. Народ сочиняет песни, когда он поставлен в экстремальные обстоятельства, а вследствие этого един и активен. Песня поется не только от счастья, но главным образом от сознания своей силы и, так сказать, субъектности.

Во-вторых, народ – по крайней мере в России – компенсирует фольклором то, что недоговорено официально разрешенной «авторской» культурой. Авторская песня не просто сосуществовала с официальной, как пытались внушить запретительным инстанциям (не от хорошей жизни, конечно) ее идеологи. Она ей была демонстративно противопоставлена, поскольку говорила о том, о чем разрешенная, профессиональная песня недоговаривала. В этом источник вполне объяснимой, хоть и абсурдной на первый взгляд враждебности официальных инстанций к самодеятельной песне. В самом деле, Кобзону, Камбуровой, Кристалинской не возбранялось петь Окуджаву, они помещали его песни на свои пластинки, а его собственный диск-гигант с огромным опозданием вышел в СССР в 1976 году. Почему? Да потому, что «всё сам». Самодеятельность подозрительна не с эстетической (фольклор же приветствовался, чем самодеятельней, тем лучше!), а с политической точки зрения. Что такое поют «они сами»? Вероятно, то, чего недопеваем мы! Авторская песня пятидесятых-шестидесятых в самом деле говорила о том, чего не найти было в песнях советских авторов, хотя ни в коем случае не противоречила им идеологически (по

крайней мере до конца оттепели). Просто она настаивала на праве говорить о главном интимно, без пафоса, от первого лица. Советский официоз не споешь в застолье (а фольклор, если помнить о богомоловской «функциональности», имеет и эту функцию – чтобы было что грянуть хором в легком подпитии). С его героем не соотнесешь себя, ибо это чаще всего безупречный манекен с плаката. Именно поэтому особенной популярностью пользовались песни из кинофильмов, исполнявшиеся чаще всего отрицательными героями: там иногда появлялся живой типаж, с которым легко соотносился рядовой советский гражданин. Исключение составляли военные киноленты, в которых действовали живые люди – отсюда широчайшая популярность взятых оттуда песен.

Фольклор не всегда противостоит официальной культуре – чаще он ее просто дополняет, но для советской власти уже и это крамола, поскольку нарушает монополию на творчество. Формально борьба против авторской песни носила характер самозащиты профессионалов от дилетантов (увы, на эту запретительную интонацию иногда сбивались и сами профессионалы). Но поскольку статус «профессионала», то есть члена творческих союзов, публикующегося поэта или концертирующего певца, санкционировался все той же советской властью – он как бы гарантировал идеологическую чистоту, ставил штамп «досмотрено». Авторская песня этой санкции не имела и не требовала – как не имела ее песня революционная или солдатская. Солдату надо петь что-нибудь, соотносящееся с его участью, а не только «У солдата выходной, пуговицы в ряд»; и вот почему некоторые продвинутые командиры в семидесятые выводили солдат на строевые смотры под песню Высоцкого «Солдаты группы „Центр“». Отсюда же страшное количество издевательских переделок официальных советских песен, исполнявшихся в застольях или на целине. И авторская песня в самом деле часто травестирует мотивы официальной культуры – или ненавязчиво возражает им, как военные песни Окуджавы, отметающие картонную героику.

Однако помимо чистой функциональности (надо что-то петь за столом, на свадьбе, при проводах на войну, в строю, на картошке) фольклор обладает еще одной особенностью: он формулирует основы народного мировоззрения. Так русская песня наглядно выражает, с одной стороны, фатализм и бесконечное терпение, с другой – отчаянную удаль. Так авторская песня декларирует кодекс чести интеллигенции – солидарность (восходящую к дворовому фольклору), корпоративность, готовность к сотрудничеству с государством в делах

созидательных или оборонных, но не в репрессивных; установку на открытость, правдивость, соблюдение личных прав (отходящих, впрочем, на второй план во время общенациональных стрессов – тогда уж «мы за ценой не постоим»). Окуджава лучше всех сформулировал этот интеллигентский кодекс – вернее, сделал это в наиболее универсальных и вместе с тем точных словах. А еще точней будет сказать, что он подарил интеллигенции собственный кодекс аристократа, чем значительно повысил ее самооценку. Так же помог он впоследствии интеллигентам почувствовать себя декабристами (для чего вынужден был и декабристов несколько адаптировать к интеллигентским нормам, о чем мы поговорим при анализе пьесы «Глоток свободы»).

Фольклор берет на себя задачи, от которых официальная культура воздерживается во времена лицемерия и двоемыслия (так расцветает анекдот в эпоху государственной фальши: сегодня, скажем, он не расцветает именно потому, что и фальши никакой нет – всё откровенно до полного цинизма). Фольклор – ответ на государственное молчание либо вранье; и в шестидесятые-семидесятые авторская песня стихийно формировала кодекс чести нового народа – количественно немногочисленного, но качественно определяющего. Окуджавовский «Союз друзей» и другая, не менее затасканная песня «Давайте восклицать» стали неофициальными гимнами КСП именно потому, что постулировали минимальные требования к себе и другим, которые сделались универсальными для всей мыслящей части народа: будем солидарны, будем честны, отвергнем корысть и соблазн приспособленчества, будем снисходительны к своим и презрительно-безразличны к чужим, не будем тратить жизнь на склоки, будем творить и мыслить, будем общаться паролями («понимать друг друга с полуслова») и по возможности друг другу потакать. Это вполне реальные требования – в отличие от тех, официально прокламированных, над которыми в 1972 году прелестно поиздевался Юлий Ким:

Это знают даже дети,
Как прожить на белом свете:
Проще этого вопроса
Нету ничего.
Просто надо быть правдивым,
Благородным, справедливым,
Умным, честным, сильным, добрым —
Только и всего.

Фольклор отличается от официально разрешенной культуры примерно так же, как декларации Окуджавы – от этого списка добродетелей.

3

По воспоминаниям Ирины Живописцевой, Окуджава в молодости особенно любил стихи Багрицкого «Птицелов» и «Контрабандисты». Это доказывает, что чутье на песенную поэзию было у него с самого начала: именно эти стихи Багрицкого стали песнями – «Птицелова» написал Сергей Никитин, «Контрабандистов» положил на музыку Виктор Берковский. Попробуем спросить себя: какие именно стихи становятся песнями, что должно в них присутствовать (или отсутствовать), чтобы их захотелось петь? Ответ на этот вопрос будет главным шагом в познании феномена Окуджавы.

Опустим технические детали – наличие рефрена, повторов, ритмических ходов, характерных для марша или вальса. Само собой, песня не должна быть слишком длинной – редко больше шести четверостиший, хотя и тут бывают исключения. Ясно, что дело не в тематике, поскольку помимо традиционных романтических тем и жанров авторской песни – туристский или солдатский марш, морская или пиратская стилизация – существует множество антиромантических тем и фабул, которые отнюдь не препятствуют стихотворению стать песней. Тот же Окуджава написал несколько десятков обычных городских зарисовок, чуждых всякой романтике, – и однако «Полночный троллейбус» с его подчеркнуто бытовыми реалиями значительно популярнее пиратского, насквозь романтического «Портленда».

В идеале должны (или по крайней мере могут) петься все стихи, поскольку поэзия восходит к песне, с нее началась, генетическая память о песне живет во всякой лирике, самой рассудочной и переусложненной. Барды вернули поэзии изначально присущую ей музыку. Все бесконечное разнообразие поэзии возникло из одного, довольно узкого и трудноопределимого ее рода: из лирики, которую можно напевать. Человек поет либо от избытка счастья и благодарности, либо исполняя ритуал или молясь, либо помогая себе в труде (чаще всего однообразном и потому ритмизуемом), либо оплакивая ушедших, либо описывая подвиг – свой или чужой; от этого изначального разделения и пошли все три главных рода поэзии – лирическая, философская и эпическая (была и производственная, но в процессе механизации ручного труда

отошла на второй план). В творчестве Окуджавы весьма полно представлены все три. Однако со временем поэзия далеко отошла от песенного источника – поется только то, что обладает неким общим системным признаком, ни разу еще внятно не сформулированным. Евтушенко в предисловии к первому диску-гиганту Окуджавы писал, что гитара слышится и в обычных, непоющихся его стихах: действительно, Окуджава как поэт состоялся лишь тогда, когда в его поэзию вошли песенные приемы. При желании можно было бы петь почти все его стихотворения, да так он и делал некоторое время, напевая (иногда под запись) даже четверостишия («В саду Нескучном тишина», «Что нужно муравью.»). Думаю, сравнительно малое (180) количество его песен, из которых в активном авторском репертуаре остались не более полусотни, – результат чрезмерной строгости отбора: сохранились записи «Ленинградской музыки», есть музыкальный эскиз «Прогулки по ночной Варшаве в дрожках» (первые три строки), восстановлена музыка «Ласточки», которую сам он впоследствии забыл. Видимо, некоторые вещи казались ему слишком сложными для его вокальных и аккомпаниаторских возможностей, а некоторые мелодии повторяли предыдущие, и он их отбросил. Нет сомнения, что, сочиняя большинство стихотворений, он их про себя напевал – на уже готовый или по ходу придуманный мотив, – а потом либо сохранял эту мелодию, если нравилась, либо отбрасывал, как снимают леса с оконченной постройки. Думаю, так работают большинство поэтов, даже не поющих (по крайней мере, почти у любого найдется несколько авторских песенок).

Что это за признак, присущий большинству стихотворений Окуджавы (которые, кстати, продолжают становиться песнями – композиторы их обожают, и сегодня чужих песен на его стихи не меньше, чем авторских) и всем без исключения его песенным сочинениям? Что предопределило песенную судьбу лучших стихов Багрицкого и Светлова?

Справедливо распространенное мнение о том, что песенным стихам должна быть присуща некая недостаточность, чтобы музыке было что делать. Многие песни на бумаге теряют половину своего обаяния. Иными словами, чтобы песню действительно запели – стихи должны быть не очень хороши или по крайней мере жидковаты, не слишком плотны, чтобы музыке опять же было где расположиться. Но Блока, например, не поют или почти не поют, хотя вот уж кто музыкален; общим местом стало соображение о том, что он привнес в поэзию традицию русского романса (хотя и прошедшую уже фетовскую возгонку), – но, как все общие места, это поверхностное соображение. Стихи

Блока не восходят к романсу, а похожи на романс (главным образом потому, что в них много музыки и страсти, но мало того, что принято называть смыслом; напев больше, шире, важней простого и часто убогого содержания, которое мы можем оттуда вычитать – и которое для самого Блока ничего не значило). Но в романсе, особенно городском, есть нечто, делающее его романсом – поющимся, затверживаемым, переписываемым в песенники; Блок его от этого избавил. Это «что-то» – почти неизбежное романсовое дурновкусие, привкус китча и даже плебейства; но именно на этом противоречии и держится жанр. История страсти – иногда подлинной, высокой – рассказана с бульварной пошлостью, сознательно снижена, подчеркнута иронией; стихи Блока, если угодно, – слишком чистое вещество. Музыка им не нужна: они сами – музыка. Композитору в них не с чем конфликтовать.

И здесь мы подходим к определению неопределимого: песня – всегда драма, музыкальная драматургия, и отношения музыки с текстом – их раздельность и слиянность, унисон и борьба – должны отражать неизбежный внутренний конфликт самого песенного текста, наличие в нем двух борющихся тенденций, стилистический диапазон. В песенном тексте должны быть полюса, между которыми возникает напряжение; отражением этого напряжения становится и сложное взаимодействие музыки и текста, которые вступают не просто в диалог, а часто и в спор. Ниже мы покажем, как это происходит в «Веселом барабанщике» Окуджавы, – но это частое явление в его сочинительстве: элегический текст исполняется бодро, маршеобразно, – см. «Старую солдатскую песню», «Солнышко сияет», – а бодрый и оптимистический поется мрачно и протяжно, см. «Песенку об открытой двери», чей жизнерадостный ямб с усеченной четной строкой настраивал совсем на другое музыкальное решение (ср. у В. Шефнера – «Я отведу твою беду, на этот марш надейся, его все время на ходу тверди по ходу действий» – и попробуйте спеть это на мотив «Открытой двери»). Сравним, кстати, два стихотворения, написанных одним и тем же размером и даже выдержанных в сходном ключе: шестистопный хорей, два военных парада, «Батальное полотно» – и упомянутое «Солнышко сияет, музыка играет»:

Сумерки, природа. Флейты голос нервный. Позднее катанье.
На передней лошади едет император в голубом кафтане.

Барышни смеются, танцы предвкушают,

Кто кому достанется, решают.

Белая кобыла с карими глазами, с челкой вороною,
Красная попона, крылья за спиною, как перед войною.

Но полковник главный на гнедой кобыле
Говорит: да что ж вы, всё забыли?

Легко принять это за фрагменты одного текста, даром что «Батальное полотно» не вполне укладывается в хорей – это скорей сочетание дактиля с амфибрахием (/–/ – , БЕ-ла-я ко-БЫ-ла с КА-ри-ми гла-ЗА-ми) или даже пеон первый (четырехсложный размер с ударением на первом слоге), отчетливо слышный во вступительном проигрыше: ТА-та-та-та, ТА-та-та-та. В «Солнышке» хорей отчетлив: «Танцы были в среду.» Но в принципе размеры идентичны, и «Солнышко сияет» можно без всякого насилия над ритмом спеть на мотив «Батального полотна». Более того – тревожная, смутная мелодия «Полотна» гораздо больше подходит этой песне – песне о том, как полк уходит на войну «и нет спасенья». Но в том-то и любимый фокус Окуджавы, что мирное, подчеркнуто благостное, ностальгическое «Батальное полотно» поется с интонацией тревожной, горькой, с намеком на нечто роковое – и, зная контекст русской истории, мы отлично понимаем, что маячит в конце всех этих верховых прогулок. А отчаянная песня «Солнышко сияет» («С четверга война, и нет спасенья. Может, не вернемся, врать не буду.») исполняется в мажоре, в бодром темпе, – что и предопределило ее попадание в фильм «Тайны мадам Вонг», где ее поют современные пираты.

Возьмем другую пару, столь разноплановую, что не сразу и замечаешь тождество размеров: две песни о матери, «Новое утро» и «Песенку о комсомольской богине». Насколько естественно было бы петь «Комсомольскую богиню» с интонацией элегической и задумчивой – ведь все в прошлом, «никаких богов в помине»; попробуйте ради эксперимента спеть на мотив «Не клонись-ка ты, головушка» слова «За окном все дождик тенькает, там ненастье во дворе – но привычно пальцы тонкие прикоснулись к кобуре» (даже рифмы те самые, консонансные: «тенькает» – «тонкие», «одиночества» – «начисто», «пасеки» – «песенки», «булочной» – «футболочке»). И ведь поется! Да и «Головушка» легко ложится на маршеобразный мотив: «Все оно смывает начисто, все разглаживает вновь, отступает одиночество, возвращается любовь». Но исчезает чудо – получается банальное советское бодрячество; нет, нет, немедленно верните как было!

Истинная народная песня всегда амбивалентна и внутренне конфликтна. Заметим, что большинство поющихся стихотворений имеют по два-три музыкальных варианта, часто диаметральных по настрою (светловская «Гренада» – чуть не десяток). При этом существенная особенность потенциального песенного текста – его разомкнутость, открытость множественным толкованиям, иногда искусственная, достигающаяся неожиданным ходом в финале, внезапным переосмыслением сказанного: это еще один способ придать тексту амбивалентность, множественность возможных трактовок. Скажем, если бы Кузмин и не пел свои «Александрийские песни» – они заслуживали бы названия песен как живая иллюстрация этого приема:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
все мы четыре разлюбили, но все имели разные причины:
одна разлюбила, потому что муж ее умер,
другая разлюбила, потому что друг ее разорился,
третья разлюбила, потому что художник ее бросил,
а я разлюбила, потому что разлюбила.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,
а может быть, нас было не четыре, а пять?

Налицо все черты песни – повторы, анафоры, но главное – загадочный финал, до бесконечности расширяющий поле читательских догадок. Намекает ли автор на то, что описанные им четыре характера далеко не исчерпывают богатства и многообразия человеческой природы? На то, что, поглощенные собой и своей жизнью, четыре сестры забыли о пятой – которая вообще выбрала одиночество как возможный пятый вариант женской судьбы? А может, эта пятая и олицетворяет собою гармонию, недоступную для четырех, – и ей удалось не разлюбить? Словом, песня потому и становится песней, что в ней всегда наличествует условная «пятая сестра», что в ней говорится о чем-то сверх перечисленных возможностей. Такая загадка присутствует в каждой из хрестоматийных песен Окуджавы – ниже мы покажем, как он «размыкает» сюжет, ломая традиционную схему.

Скала поет, если в ней есть трещина: в эту трещину влетает ветер – и музыкально стонет. Собственно, и человек поет, если в душе его змеится эта трещина: цельные натуры, монолиты, находят более прибыльные занятия. Так и в тексте, из которого получается песня: в нем должно наличествовать алогичное, неустранимое противоречие, стилистический сбой (вот почему

стилистические цельные стихи поются так редко, даже если формально – как блоковские – напоминают песню лексической простотой и напевностью). Упомянутые «Контрабандисты» Багрицкого – песня о романтике низости, о прекрасной мерзости; в одном контексте свободно сводятся презервативы, которыми торгуют «Янаки, Ставраки, папа Сатырос», и «бездомная молодость, ярость моя»: «Черное море» рифмуется с «вор на воре». Противоречие не обязано быть этическим – это может быть любое контрастное сочетание, сведение несводимого. Сам Окуджава очень любил услышанную от первой жены и ее сестры песенку «Как на речке, стал быть, на Фонтанке»:

А слеза была, стал быть, горюча,
Все катилась, стал быть, по щеке,
Со щеки слеза, стал быть, упала,
Прямо в валяный, стал быть, сапог.

С высот пафоса и – прямо в сапог: очень по-окуджавовски. Он любил это соединение несоединимого в одной строке:

Третий взвод. Бельэтаж.
У конца дороги.
От угла – второй блиндаж.
Вытирайте ноги.

Это из «Телеграфа моей души», самое название которого оксюморонно. Театральный «бельэтаж» и строгое требование вытирать ноги – в армейском блиндаже у конца глинистой фронтовой дороги: превосходная иллюстрация метода.

Народные песни почти всегда обладают примесью того волшебного фольклорного юмора и, если угодно, цинизма, который и делает жизнь переносимой. По крайней мере в них наличествуют две точки зрения, что позволяет перевести ситуацию в иной регистр: даже такая, казалось бы, стилистически монолитная песня, как «Степь да степь кругом», вводит эту вторую точку зрения, как бы нивелирует скорбь по замерзающему ямщику безбрежным покоем равнодушного степного простора, для которого все наши драмы ничего не значат. Эта вторая система ценностей, служащая контрастным фоном для первой, – обязательная черта песни, лирическое пространство, которое обеспечивается дистанцией между музыкой и словом. И у Окуджавы в каждой песне – наличие этих двух систем отсчета: Черное море качается на ладони, Бог оказывается

«зеленоглазым», то есть облик его обретает конкретную, почти бытовую достоверность, Моцарт становится образцом и собеседником для автора и его современников, занятых «то гульбой, то пальбой» в ущерб творчеству. Песня – тогда песня, если ее можно спеть по-разному; и, главное, если каждый легко помещает в нее себя.

4

Отдельный вопрос – почему именно Окуджава стал признанным символом авторской песни. Высоцкий – безусловно не уступая ему в популярности, особенно в семидесятые годы, – все-таки работал в ином жанре; этим жанром, в котором ему не было и не могло быть равных, была сама его судьба, включавшая и театральную, и кинематографическую карьеру, и премьерство в главном театре страны (главном, конечно, не в официальном рейтинге, но наиболее знаковом для эпохи). Кроме того, в компаниях Высоцкого пели гораздо реже – его песни не предназначались для чужого исполнения, что доказали посмертные альбомы-трибьюты, где его перепевали профессиональные исполнители. Высоцкий сам был главным собственным произведением, и его цитаты – при всей их распространенности – куда реже становились пословицами (отчасти, впрочем, причина в том, что они и в газетные заголовки не попадали – Высоцкий в качестве барда существовал полулегально). Окуджаву же свободно можно было петь профессионально и непрофессионально, за дружеским столом и в турпоходе, в спектакле и со сцены: песня никак не привязана к исполнителю, хотя его исполнение и остается непревзойденным. В отличие от баллад Высоцкого – либо ролевых, либо исповедально-авторских – песни Окуджавы близки фольклору еще и тем, что легко поются от любого лица: образ автора предельно размыт. Лирический герой Высоцкого, Галича, Кима, даже Матвеевой сообщает о себе многое – но «я» у Окуджавы есть всякое «я», это один из бесчисленных голосов в спешащей городской толпе. Думается, именно это имел в виду Давид Самойлов, повторяя в нескольких разговорах, что Окуджава – сентименталист, «а мы – романтики» (имелись в виду поэты-ифлийцы военного поколения).

На первый взгляд это утверждение парадоксально – у кого больше романтических атрибутов, чем у Окуджавы? Тут вам и «семь морей», и «ваше величество женщина», и преданная любовь к декабризму, и таинственный военный оркестр – ангелы-

хранители ночной Москвы… Но в том-то и дело, что романтизм начинается с лирического героя, резко противопоставленного толпе, с героического одиночки, чья гибель предрешена. А герой Окуджавы если и гибнет – то никак не победителем, как бумажный солдат; если и идет на войну – то сам смеется над собственной жалкой неловкостью; если и влюбляется – то ни на секунду не перестает быть московским муравьем, одним из множества. Эта подчеркнутая будничность, размытость лирического «я» – принципиально неромантическая позиция Окуджавы, которому прокламированный, громкий, байронического толка романтизм казался дурновкусием, эгоцентризмом, чем-то, что следовало преодолеть. О том, что процесс этот бывал непрост и драматичен, мы уже говорили выше: в конце концов, Окуджава ощущал себя аристократом, вынужденным вести жизнь разночинца, и ему приходилось заставлять себя систематически, целенаправленно снижать собственный авторский образ в автобиографической прозе или в военной лирике. На одном из выступлений он признавался даже, что мать не одобряет его автобиографических рассказов, в которых он вечно выглядит растяпой: «Но все равно, надо, надо. Нужна ирония».

Попробуйте представить Окуджаву автором песни «Як-истребитель», написанной от лица этого истребителя; вообразите его в маске бича из «Речки Вачи» или бывшего зэка из «Баньки по-белому»! Ролевая песня, монолог, баллада – нередко выигрывают в энергетике, но проигрывают в универсальности. Окуджава потому и стал чемпионом по количеству цитат, ушедших в повседневную речь, что дистанция между автором и слушателем (и потенциальным самодеятельным исполнителем) в его случае минимальна. И это еще одна черта, роднящая его с Блоком: вся лирика Блока – за вычетом крайне малочисленных стилизаций – написана от собственного лица; в отличие от Белого, Брюсова, Сологуба он не носил масок. «Вхожу я в темные храмы» – может вслед за Блоком сказать о себе каждый; «Собираю ваши травы и варю для вас отравы» Сологуба на этом фоне – не более чем поэтическая игра, хотя и высокого класса. Высоцкий, Галич, Ким – авторы куда более виртуозные и разнообразные – дают слушателю почувствовать себя бродячим артистом, летчиком, самолетом, уркаганом, балаганной куклой, пьяненьким передовиком – да кем угодно, в их театре сотни ролей; но Окуджава и Блок дают читателю почувствовать себя Окуджавой и Блоком. А это соблазнительнее.

Есть и еще одна причина, по которой Окуджава воспринимался – и воспринимается до сих пор – как абсолютный

классик жанра. Подлинным критерием таланта является не количество шедевров, а процент слабых сочинений: в его случае он минимален. Неоднократно подчеркивая в интервью, что песен у него очень немного (он сравнивает свои достижения с производительностью Высоцкого – явно не в свою пользу), он строго подходил к отбору: исполнялось отнюдь не все сочиненное. Во множестве его стихотворений (в особенности поздних) угадывается песенная структура – рефрены, повторы, типично фольклорные зачины… За сорок лет песенного творчества Окуджава написал около ста восьмидесяти собственных песен – да примерно столько же написали на его музыку другие (сам он под готовую музыку, «на рыбу», не сочинял никогда). У него есть песни более или менее известные, но неудачных при всем желании не вспомнишь. Главный критерий удачи здесь – не только массовое исполнение, популярность, запоминаемость (скажем, «Моего почтальона» или «Юного гусара» в компаниях не поют – да и сложноваты они для компаний); признак удачи – абсолютное единство слов и музыки, непредставимость замены. Песня – не просто «стихи под музыку», вопреки скромным, сугубо для мимикрии, уверениям Окуджавы, что его пение лишь способ исполнения стихов (здесь, впрочем, он подхватил аргумент Антокольского, которым старый поэт пытался его оградить от упреков в «эстрадности»; советская власть боялась слова «песня», понимая, что это уже оружие, не то что какие-то там стишки). Песня – живой организм, нерасторжимое словесно-музыкальное единство. Ни в одной из песен Окуджавы нельзя безнаказанно поменять мелодию или строку: лучшие слова в лучшем порядке на лучший мотив.

Что касается природы окуджавовского метода, надежней всего опереться на самоописание. Существует стереотип (Окуджава и сам внес вклад в его формирование, отказываясь теоретизировать по собственному поводу): он не очень понимал, что делает, писал бессознательно, не мог искусственно вызвать вдохновение и даже подобрать обстоятельства, сопутствующие ему; никогда не анализировал и не разъяснял написанного. Отчасти такой образ «сына гармонии», чей талант для самого носителя остается загадкой, был еще одной формой самозащиты: Окуджава сознательно высказывался – особенно в первой половине жизни – проще и даже, прости Господи, примитивнее, чем мыслил; попытки писать прозу в этой же сниженной, упрощенной манере – «Промоксис», «Фотограф Жора», быстро перестали его удовлетворять, и он перешел к многослойной и многословной стилистике исторических фантазий. Но механизмы собственной работы он с самого начала понимал отлично и умел

описать метафорически – например, в рассказе «Как Иван Иванович осчастливил целую страну»:

«Иван Иваныч в свободное от работы время мастерил всевозможные деревянные рамки для картин. Не на продажу, а так, для души. Получалось довольно искусно. А потом он с удовольствием раздаривал их своим знакомым и знакомым своих знакомых. Никто не отказывался, и вообще это занятие очень скрашивало его довольно заурядную жизнь. Быт был труден, да и обстановка была напряженная, какая-то тревожная. Но по вечерам, после работы, были рамки и всякие лобзики, пилки, напильники, лаки, ароматная древесина. И все тотчас забывалось – и как начальник кричал и топал ногами из-за какой-нибудь мелочи, и Ивану Иванычу все хотелось ему сказать: мол, что это вы так-то уж распоясываетесь? Но он, конечно, молчал, или кивал покорно, или говорил: „Виноват“… Да, все это над рамками забывалось. Забывалось, как сантехник сказал, дыша перегаром: „А и хрен с ней, что течет. У меня прокладок нету, понятно?“ – и как он после работы в очереди за мясом простоял около трех часов и его за это не то что наградили, а обругали и толкнули несколько раз и пытались подсунуть ему костей.

От всего этого Иван Иваныч выглядел сутулым и спавшим с лица, словно тяготы жизни специально отпечатались на его лбу, и щеках, и фигуре. Нет, это вовсе не означает, что жизнь ему была не мила. Он любил жизнь, даже свою работу, а уж о рамках и говорить нечего. Но у других все как будто складывалось попроще, а у него получалось почему-то, что он всем всегда мешал и не очень-то был нужен, и все как будто прекрасно могли обойтись без него, да и друзья-то, в общем, были приятелями, как-то не особенно вдавались в его жизнь: ну, живет, мол, и живет. Рамки – это любопытно, молодец, можно и принять, если дарит. А чего же не принять? Здорово это у тебя, молодчина… Но при этом они и без него могли прекрасно обходиться, а уж без рамок без его и тем паче. Просто он дарит – не отказываться же. Зачем обижать человека?

И вот так случилось, что однажды одна из этих рамок, трудно понять какими путями, попала в руки президента одной крупной японской фирмы «Синсейдо» господина Отаке-сан. Господин Отаке-сан рамке этой чрезвычайно обрадовался. Нет, он не собирался рамками этими торговать, не торговые интересы в данном случае руководили им, а дело в том, что он в свободное от основной работы время занимался живописью, так просто, для души, и однажды он вставил нарисованную им картину в рамку Ивана Иваныча и увидел, что это чертовски гармонирует. Что-то ему показалось общим в настроении его японского сюжета и

древесном узоре, изысканно проглядывающем сквозь лаковую пленочку рамки неизвестного московского мастера. Я, конечно, не сомневаюсь, что такой богатый человек мог приобрести себе рамки в той же Японии или, скажем, в Америке, но ему пришлась именно эта. И вот он воспылал к рамке Ивана Иваныча, и ему страстно захотелось соединить эти два искусства более основательно».

Природа собственного успеха и дара здесь описана точно. Окуджава в своих песнях создает рамочные конструкции, в которые каждый волен поместить собственные картины – свою судьбу, память, произвольные ассоциации. Это особенный метод, позволяющий сказать все, ни о чем не говоря напрямую. Вот почему Окуджава до такой степени у каждого свой и трактовки его сочинений никогда не совпадают: о чем, скажем, любимый всеми «Голубой шарик»? Для кого-то – о драме женской судьбы; для кого-то – о том, что истинный смысл жизни внятен только в детстве, потом утрачивается, а в старости возвращается. Наконец, возможна трактовка, согласно которой все утраты в жизни ничуть не серьезней, чем потеря голубого шарика: муж ушел, жениха нет, старость близко – «а шарик летит», мир цел. Да, может, вся земля вообще – голубой шарик, улетевший из рук Бога, и вот он плачет теперь, а шарик летит, и ничего не сделаешь. Короче, полная свобода – размещайся в этом тексте как угодно, насыщай его собственным смыслом. Это великое искусство – предложить не улов, а невод; соорудить конструкцию, внутри которой любой волен расположиться, чувствуя уникальной и единственно верной именно свою трактовку услышанного.

Давид Самойлов, в чьей филологической точности было, как хотите, что-то катенинское, замечал об этом же: «Слово Окуджавы не точно. Точно его состояние». Но в этом и заключается поэзия особого рода, по-окуджавовски универсальная: ничто не названо – на все указано. Ничто не описано – все затронуто. Песни Окуджавы – подлинно обо всем и ни о чем: смысл не то чтобы отсутствует – он мерцает.

Способы конструирования этих «рамочек» суть многи. Рассмотрим для примера раннюю «Песенку о моей жизни»:

А как первая любовь – она сердце жжет.
А вторая любовь – она к первой льнет.
А как третья любовь – ключ дрожит в замке,
ключ дрожит в замке, чемодан в руке.

А как первая война – да ничья вина.
А вторая война – чья-нибудь вина.

А как третья война – лишь моя вина,
а моя вина – она всем видна.

А как первый обман – да на заре туман.
А второй обман – закачался пьян.
А как третий обман – он ночи черней,
он ночи черней, он войны страшней.

Тут и самый многомудрый теоретик спасует перед простейшим вопросом: о чем эта песня? «О моей жизни»; о всякой жизни, в сущности – почему любой с такой легкостью и примеряет эту вещь на себя. Есть точное самонаблюдение, которое, впрочем, опять-таки универсально: каждый проживает три жизни, три возраста, проходит три круга опыта – юность, зрелость, старость (кому повезет дожить). И в каждом круге – своя главная любовь, война и предательство (обман, ошибка); собственно, это и есть три ключевых понятия для любой биографии. Первая и вторая любовь похожи, а третья – самая горькая и грозная, сопряженная с постыдной тайной и бегством, потому и «ключ дрожит в замке». Что до войны – в юности война воспринимается как долг и как должное, «ничья вина», не о вине надо думать, а о том, как выжить и победить. Зрелость склонна задумываться о причинах, искать виноватых, строить прогнозы. И только старость, уйдя от внешнего, воюет сама с собой и сама себя обличает во всех грехах, и кажется, что твоя вина заметна всем – настолько она горька и очевидна. И если первый обман можно объяснить розовыми туманами юности, ее недальновидностью и склонностью к самогипнозам, если второй можно объяснить самообольщениями сильной, творческой зрелости, то третьему нет прощения: тут-то обманывается знающий, и обманывается сознательно.

Но такая трактовка ни в коей мере не исчерпывает ни песни, ни жизни – каждый найдет в собственной биографии тьму примеров, претендующих на роль «первого обмана» или «третьей войны», у каждого есть опыт бегства в чужой дом, когда не знаешь, как тебя, с чемоданом в руке, примут, и потому ключ дрожит в замке. (Кстати, в каком замке: это он запирает дверь за собой, спасаясь бегством, или открывает своим ключом дверь возлюбленной? Окуджава никогда не дает «ключа» к своим простым символам – гадай сам.) Остальное дорисует личный читательский опыт.

Еще один прибор построения рамочной конструкции – сочетание абстрактных символов и бытовой конкретики;

расплывчатых слов и понятий – много, конкретных деталей – мало, и тем они заметней (так из всей «Песенки о моей жизни» запоминается в первую голову вот этот ключ, дрожащий в замке, – единственная бытовая деталь на двенадцать строк, особенно яркая на фоне фольклорных размытых образов). Окуджава умеет подчеркнуть и выделить эту единственную деталь, не занимаясь подробной прорисовкой фона. Вспомним знаменитейшую «Надю-Наденьку»: «Из окон корочкой несет поджаристой, за занавесками – мельканье рук, здесь остановки нет, а мне – пожалуйста, шофер в автобусе – мой лучший друг». Положим, я, как и многие московские слушатели этой песни, уверен, что написана она о знаменитой булочной на Смоленской, где пекли и тут же продавали горячие розанчики с вареньем, и корочкой поджаристой действительно несло за квартал, а поскольку пекарня была в полуподвале, то сквозь ее занавески только и видно было мельканье полных женских рук, обсыпанных мукой, облепленных тестом, и даже деталь «здесь остановки нет» идеально ложится на местность, поскольку автобусно-троллейбусная остановка была чуть дальше в сторону Калининского проспекта. Но другой слушатель будет уверен, что «за занавесками мельканье рук» – это вовсе не о булочной, а это, допустим, утренник в детском саду, или в коммунальной квартире елку наряжают, и у каждого будет свое воспоминание о чужой жизни, увиденной в случайном окне. Так же и в «Прощании с новогодней елкой» – строчка «там поздравляли влюбленных». О чем она и откуда вообще залетела? Но каждый, кому случалось бывать на домашнем празднике, знает, что в Новый год обязательно есть одна пара, которая недавно поженилась или просто становится центром общего внимания, потому что очень уж у них все хорошо; и эти двое – главные, хоть и негласные, герои торжества. И обязательно в интеллигентском доме этой поры висела гитара, струны которой задевает сквозняк, и «тянется их перекличка». Кстати, продавались и картонные трубы, по десять копеек штука, пищавшие очень пронзительно. И таких деталей по стихам и песням Окуджавы разбросано великое множество – но они строго дозированы, чтобы опять-таки каждый смог достроить картину по собственному разумению.

Есть и другой прием, касающийся рассказывания историй; все-таки несколько сюжетных песен, баллад у Окуджавы наберется, но ни в одной из них нет нарратива, последовательного пересказа событий. В конструкциях Окуджавы всегда присутствует иррациональный элемент, разрушающий схему: это искусство XX века, уже понявшего, что ни одна прежняя закономерность не работает. Так, в песне про медсестру

Марию (1957) – сравнительно ясной, хотя ситуация и здесь абстрактна, – в историю фронтовой любви врывается новый мотив:

А что я сказал медсестре Марии,
когда обнимал ее?
– Ты знаешь, а вот офицерские дочки
на нас, на солдат, не глядят.

А поле клевера было под нами,
тихое, как река,
и волны клевера набегали,
и мы качались на них.

И Мария, раскинув руки,
плыла по этой реке.
И были черными и бездонными
голубые ее глаза.

И я сказал медсестре Марии,
когда наступил рассвет:
– Нет, ты представь: офицерские дочки
на нас и глядеть не хотят!

До Окуджавы – хорошо, чтобы не льстить ему, скажем «до конца пятидесятых» – это была бы традиционная лирическая песня: сегодня любовь, завтра разлука, но молодость остается молодостью и т. д. Окуджава вводит второй план – герой не соответствует стереотипу пылкого любовника, он отвечает на жертвенную и взрослую любовь медсестры Марии бестактной мальчишеской эскападой. Отчего он это делает – от подросткового ли смущения, от вечного ли мужского эгоизма, – автор опять-таки не уточняет, но к главным противопоставлениям – война и молодость, смерть и любовь – добавляется еще одно, не менее важное: женская жертвенность и мужская агрессия, щедрость и жадность, дарение и обладание. (Оксюморонность заложена уже в самом сочетании «медсестра Мария»: медсестру привыкли звать уменьшительным, панибратским именем, и тут вдруг – библейская аллюзия! А это потому, что она в этой песне – действительно Мария, фигура мифологическая, заслуживающая взрослого и полного имени, тогда как герой, недостойный ее, вовсе не назван.) И к этим вечным несовпадениям – которые и составляют в реальности ядро всякой любви, и гарантируют ей долговечность, ибо совпадения не предполагают развития, –

добавляется отсутствие рифм, столь символичное в этом случае; рифма у Окуджавы, как мы видели на примере песни о Ваньке Морозове, – не просто художественное средство, но полноправная героиня лирического сюжета. Он имел право обратиться к ней – «рифмы, милые мои, баловни мои, гордячки»: в отличие от большинства сверстников он не гнался за эффектной рифмой, не злоупотреблял ассонансами, не брезговал самой простой рифмовкой, обеспечивавшей особую естественность его поэтической речи. Сама по себе ситуация несовпадения, нестыковки, неполноты – доминирующая в сочинениях Окуджавы – была его современникам понятней классических сюжетных схем. Двадцатый век – век несовпадений и отступлений, неисполненных обещаний, размытых и взорванных жанров.

Наконец, в популярности Окуджавы была и еще одна важная составляющая: он позволил себе заговорить о том, о чем принято было молчать, в чем нельзя было признаваться – сейчас, когда эта поэтическая территория давно завоевана, уже не верится, что когда-то она была девственной и неприступной, что требовалось мужество для элементарного расставания с котурнами. Герой советской лирической песни – в большинстве образцов, исключая лучшие, – напыщен, пафосен, слова в простоте не скажет; ему нужно особое право, чтобы заговорить от первого лица. Даже персонажи ранних песен Кима и Визбора, даже герои Новеллы Матвеевой – именно герои; их окружает экзотика, их удел – фантастика-романтика. Окуджава позволил себе заговорить о том, что принято было скрывать: вообразите героя лирической песни, в первых строках признающегося, что у него старый пиджак! А героиню, у которой «обветренные руки и старенькие туфельки»? А отождествление с московским муравьем, требовавшее куда большего мужества, чем сопоставление с ястребом, соколом, на худой конец конем? Герой Окуджавы запел о том, что было рядом, впустил в песню троллейбус, промасленную спецовочку, московское метро с его универсальным лозунгом «стойте справа, проходите слева», он даже позволяет себе признаться в том, что брошка его возлюбленной взята напрокат! Он заговорил от имени людей, для которых отдельный кабинет в ресторане, раз в месяц, после получки, – был верхом роскоши; при этом он, в отличие от героя-повествователя блатной песни, тоже имеющего дело с весьма грязной и земной реальностью, не позволяет себе грубости. Если и выругается – то это ругательство потому так и разит, так и бьет в цель, что оно одно, резко выделяющееся на нейтральном фоне:

На нас глядят бездельники и шлюхи.

Пусть наши женщины не в жемчуге,
Послушайте, пора уже,
Кончайте ваши «ах» на сто минут…

«Шлюхи» и «паскудина» здесь так сильно звучат именно потому, что герой закомплексован и застенчив, что для него пройти «вразвалочку в отдельный кабинет» – событие и подвиг. Эта будничность без грязи, простота без грубости, абсолютная органичность тона – как раз и есть черта той человечности, которой повеяло от песен Окуджавы: герой ни секунды не насиловал себя. Он позволял себе быть человеком, только и всего; и это действовало сильней любого поэтического приема. Он и был «человеческим лицом» эпохи: голосом *нормального большинства,* самое существование которого в русской истории то и дело оказывалось под вопросом.

5

Есть и еще один важный прием создания этих «рамочных конструкций», куда так соблазнительно поместить себя. Он тоже взят из фольклора и заключается в двупланности, параллельности действия, в одновременном развитии двух неявно соотносящихся сюжетов. В том, как их соотнести, читателю (слушателю) предоставляется полная свобода – здесь он становится полноправным соавтором, вчитывая какие угодно смыслы. В фольклоре второй план обычно – пейзажный, нейтральный; ну, например:

Летят утки, летят утки и два гуся.
Ох, кого люблю, кого люблю – не дождуся.

Приди, милый, приди, милый, стукни в стену,
Ох, а я выйду, а я выйду, тебя встрену.

Мил уехал, мил уехал за Воронеж.
Ох, теперь его, теперь его не воротишь.

Когда, милый, когда, милый, бросать станешь,
Ох, не рассказы…не рассказывай, что знаешь.

Ох, как трудно, ой, как трудно расстаются —
Ох, глазки смотрят, глазки смотрят, слезы льются.

Цветет колос, цветет колос, к земле клонит,
Ох, по милому, по милому сердце стонет.

Окуджава эту вещь любил и пел ее (есть записи). Ирина Живописцева утверждает, что он впервые услышал ее от будущей жены в 1946 году. Ну вот, летят утки и два гуся, а тем временем мил уехал в Воронеж; цветет колос; а у покинутой сердце стонет. Утки с гусями тут совершенно ни при чем, равно как и колос, а в них-то вся и прелесть. Я тут страдаю, а жизнь себе идет, утки летают, злаки колосятся. Равнодушная природа. Нет-нет, в виду имелось совсем другое: два гуся – это мы с милым на фоне враз обмельчавших (как утки) друзей и подруг. Да нет же, это мы такие же бездомные, такие же вечно носимые по свету, как эти самые птички. Вот и милый уехал в Воронеж. Короче, пространство между двумя планами свободно, заселяй кем хочешь, понимай как знаешь. У Окуджавы много таких вещей, в которых два параллельных сюжета (например, куплет с рефреном) соотносятся неявно, взаимно не обусловливаются, – и каждый волен выстраивать свою модель внутреннего сюжета сообразно вкусам и опытам. Возьмем раннюю песню «Часики» (первый ее вариант датируется 1959 годом):

Купил часы на браслетке я.
Ты прощай, моя зарплата последняя.
Вижу слезы жены – нету в том моей вины:
это в дверь постучались костяшки войны.

А часики тикают, тикают, тикают,
тикают ночи и дни,
и тихую, тихую, тихую, тихую
жизнь мне пророчат они.

Вот закончилось, значит, сражение.
Вот лежу я в траве без движения.
Голова моя в огне, и браслетка при мне,
а часы как чужие стучат в стороне…

Все тикают, тикают, тикают, тикают,
тикают ночи и дни,
и тихую, тихую, тихую, тихую
жизнь мне пророчат они.

В первом варианте – вообще более слабом – связь между

двумя темами (войной и часиками, куплетом и рефреном) была очевидней, прямолинейней и скучней:

Тут разговор не о конях.
Там в земле на кой мне лях
Золотые часы на шестнадцати камнях!

Стало быть, и вся вещь была о том, как ничтожна становится мирная жизнь со всеми ее ценностями перед лицом смерти на войне – пафос довольно банальный. Весь путь Окуджавы, при кажущейся банальности и прямолинейности его деклараций, – прочь от очевидного, в сторону размытости и неопределенности: простые и внятные вроде бы вещи помещены в загадочный контекст, ставящий под сомнение их первоначальный смысл. Как связать часики и войну? Да, отдал всю зарплату за часы, жена плакала из-за этого – а тут война пришла, и приходится плакать совершенно другими слезами. Но в окончательном варианте песни часики вдруг начинают воплощать ценность мирного быта, так и не отмененного до конца. Они продолжают тикать, пророчить тихую жизнь, напоминать о прежних смыслах и привязанностях, становясь символом прошлой и будущей нормальной реальности. Что из того, что их довоенное пророчество не сбылось, что вместо тихой жизни «лежу я на земле без движения»? Они продолжают настаивать на своем, и война им нипочем, и никакие взрывы и разрывы не остановят их мирного тихого тиканья. У войны – своя реальность, у часов – своя, и ни одна не отменяет другой. Здесь есть и внутренняя линия – стихи Окуджавы с их негромкой размеренностью так и продолжают свое дело на фоне всеобщего медного грохотания, защищая самоценность «тихой жизни», и ничего им не делается, что бы вокруг ни происходило. И это не единственная возможная интерпретация – автор так выстроил текст, что гадать о соотношении двух его планов можно как угодно.

Эти два пласта – или, если угодно, основное действие и фон – прослеживаются у Окуджавы постоянно, это любимый его прием, по крайней мере в ранние годы. Девочка плачет, шарик улетел, ее утешают, а шарик летит, так и будет лететь сквозь всю песню. Идет обычная наша жизнь, но параллельно ей существует главная, длится и длится – и прорваться к ней удается редко. Они так примерно и соотносятся, как куплет и припев. Одним кажется, что подлинный план – только первый, событийный; другие прислушиваются к тому, как «сквозь сумятицу, и полночь, и туман» прорастает таинственный лейтмотив. Окуджава персонифицировал его в образе веселого барабанщика,

шагающего по улицам своим таинственным маршрутом, пока мы спешим по своим делам; и в песне этой с ее мрачноватым, тревожным мотивом, так странно не согласующимся с вполне бодрыми, чуть не пионерскими стихами, слушатель опять-таки волен услышать грозное предупреждение. Да он, собственно, его и слышал. Вещь выстроена тонко и точно, как шахматный этюд, вся балансирует на грани – ведь она с равной легкостью прочитывается как бодрый гимн боевой романтике, которая не слишком заметна в наших буднях, и как испуганное предупреждение о неотвратимой поступи рока. Это кто там идет с барабаном, о чем вообще извещает барабан? О начале наступления, о подъеме, о тревоге, это атрибут не столько пионерский, сколько милитаристский, и это вообще-то, я вам доложу, страшновато, когда среди мирной реальности незримо расхаживают барабанщики. Призрак бродит по Европе, призрак барабана! И финальное «Как мне жаль, что ты не слышишь, как веселый барабанщик вдоль по улице проносит барабан» (Окуджава любит слегка изменить рефрен при повторе, посмотреть на него под измененным углом, то же в «Портленде») – опять-таки может быть интерпретировано полярно: с одной стороны – как жаль, что ты не можешь разделить со мной мою радость при виде барабанщика, напоминающего нам о вечных ценностях, подвиге, порыве и пр. Но с другой – как жаль, что ты не слышишь грозной поступи судьбы, мрачной барабанной дроби, сопровождающей все наши будничные, суетливые телодвижения, все утренние и вечерние самообманы! Каждый услышит вещь по-своему и выберет произвольную трактовку; тот же, кто вместит обе, – поразится авторскому чутью. Ведь и в самом деле нашу жизнь сопровождают время от времени доносящиеся отзвуки иной реальности, и звучат они то бодро, то грозно, и каждый слышит их по-своему, несомненно одно – что реальность эта существует и сопровождает нас так же, как музыка вторит стихам, как рефрен всплывает после каждого куплета.

Одна из существенных особенностей песенной поэтики Окуджавы – рефрен; он прибегает к нему значительно чаще коллег. Рефрен – редкость у Галича, чьи песни свободно существуют в качестве стихов (мелодия часто полуслучайна, заимствована, иногда автор переходит к прямой декламации); немногим чаще он встречается у Высоцкого и Кима, и уж совсем редок буквальный повтор в песнях Новеллы Матвеевой, где даже припев почти всегда варьируется. Окуджава охотно прибегает к повторам – даже и в стихах у него сплошь и рядом повторы последней строки в четверостишии («Друзья мои, себя храня,

молитесь за меня», «Ах, кабы вспомнил кто обо мне!», «В те дни, когда еще в Москве Арбат существовал» и т. д.). В отличие от большинства поющих поэтов он не разграничивал песенную поэзию и обычную лирику, и множество его стихов положены на музыку другими композиторами, профессиональными и самодеятельными; даже в прозе у него множество рефренных, лейтмотивных фраз и реплик – вспомнить хоть «Господибожемой» или некрасовскую цитату в «Путешествии дилетантов». Эти сшивающие, пронизывающие текст повторы сближают Окуджаву с Юнной Мориц, с которой его связывали и дружеские отношения: сама Мориц замечательно определила «рефренативность» как «способ трансфигурации общих мест», но дело, конечно, не только в этом. Рефрен – один из древнейших способов организации поэтического текста, восходящий к заклинанию, заговору, шаманству; рефреном создается внутренний ритм стихотворения, а в случае Окуджавы – и неслышный, но властный ритм прозы.

Думается, Окуджава прибегал к этим повторам не только для того, чтобы организовать текст музыкально, подчеркнуть его песенность – в конце концов, к его услугам была гитара; здесь важная особенность его мировоззрения. Не зря Набоков в послесловиях к американским романам подчеркивал, что ему дороже всего «подспудное щебетание сквозной темы», то тут, то там выныривающий лейтмотив; это придает прозе сходство с жизнью, в которой сквозные темы и неслучайные повторы играют ключевую роль. Одно и то же событие повторяется на разных витках спирали, рассматривается под разным углом – в сущности, вся жизнь состоит из набора повторов, поскольку выбор возможных событий, слава богу, небогат. Как у Окуджавы в уже цитированной «Песенке о моей жизни»: первая война, вторая, третья. первая любовь, вторая, третья. Одни и те же события – встреча, разлука, измена, удача, отъезд, возвращение – повторяются на разных уровнях и в разных аранжировках; отсюда же и устойчивость поэтического словаря Окуджавы, который, в сущности, скуп и неизменен на протяжении почти сорока лет его зрелого творчества. Судьба, фортуна, любовь, разлука, женщина, солдат, огонь, музыка – «За волной волна, и это значит: минул век, и не забыть о том. Женщина поет. Мужчина плачет. Чаша перевернута вверх дном»: эта сквозная картинка в самом деле никуда не девается. «За волной волна» – образ этого вечного возвращения, или, применительно к песне, вечного рефрена. В этом смысле песни Окуджавы учатся не столько у фольклора, сколько у судьбы: «Песенка, короткая, как жизнь сама», – так же, как жизнь, и организована. Темы немногочисленны, повторы

символичны. Начинается почти всегда весело, кончается почти всегда грустно.

«Может быть, вот тогда и возникла впервые скорбная и неостановимая мелодия утрат: один за другим, одно за другим, все чаще и быстрее… И эта мелодия сопровождает его в продолжение всей жизни. Ее нечеткие полутона, заглушаемые дневными событиями, откладываются в памяти, в сердце, в душе, если хотите. Он думал об этом постоянно, ибо мелодия переполняла все его существо, а жизнь без нее казалась невозможной. Чтобы удостовериться в том, должно было пролететь пятьдесят девять лет. Придавленный этой глыбой, я слышу мелодию утрат особенно отчетливо. Еще торжественней звучат духовые инструменты, еще отчаянней – барабан и тарелки, еще пронзительней – скрипки и виолы. Голоса моих кровных родичей – умерших и ныне здравствующих – сливаются в самозабвенном гимне. Слов нет. Один сплошной бесконечный выдох» («Упраздненный театр»).

6

Николай Богомолов осторожно писал в одной из статей, что Окуджава был бесспорным гением в единственной области – в песенной; слово «гений» в устах столь строгого исследователя особенно весомо. Вряд ли кто-то сегодня оспорит тот факт, что с именем Окуджавы ассоциируются прежде всего песни; прочие его стихотворные тексты даже безусловными поклонниками оцениваются по-разному. Сам Окуджава говорил, что поздние стихи его не удовлетворяют, поскольку полны банальностей; почти во всех антологиях – причем не бардовских, а именно поэтических – печатаются прежде всего его песни.

В самом деле, песни Окуджавы – результат не просто отбора, а долгой кристаллизации образа; песня появляется, как правило, в итоге поэтического освоения темы. Отбирается словарь, формируется образ, выстраивается сюжет – именно в этом смысле было бы особенно интересно хронологическое собрание стихотворений Окуджавы (в существующих «Избранных» тексты группируются по авторским сборникам либо по приблизительным авторским датировкам, почти всегда постфактумным). Он работает над темой, пока не найдутся единственные слова, – тогда эти слова и становятся песней, а предыдущие тексты на их фоне выглядят лишь отработанной рудой. Не случайно писать песни он начал не сразу, а лишь после долгого поэтического опыта (и, правду сказать, в ранних его стихах руда действительно

преобладает – своих, точных слов там очень мало, и лишь очень зоркий мэтр мог разглядеть в тогдашнем Окуджаве будущего первоклассного поэта). Это не значит, что у него нет сильных самостоятельных стихов, что все они – только сырье для песен; песенное творчество зависело от многих факторов – и от душевного его настроя, и от физического состояния, и все это вместе сильно зависело от климата в обществе, потому что Окуджава был чуток к воздушным течениям, от которых зависит история. Он был человеком политизированным – но понимал и то, что стоит за политикой, умел слышать время и различать его приметы; песню, как показывает практика, можно написать не во всякое время, и новая интеллигенция запела не тогда, когда сформировалась (это случилось уже после войны, когда и зазвучали первые авторские песни), а тогда, когда повеяло свободой. Уже говорилось, что в жизни Окуджавы было всего три периода, когда он писал много: 1957–1960, 1962–1966, 1982–1985 (если не считать краткой вспышки в 1975 году – семь песен). В прочее время он сочинял по одной-две песни в год и, по собственному признанию, страдал от этого: по-настоящему счастлив он бывал только в «песенные» периоды.

Отсюда и многословие, и повторы в его стихах: это не столько самостоятельные тексты, сколько именно лаборатория. Вот почему так много этих стихов (примерно половина) оставалось за пределами авторских сборников: в «Избранное» 1984 года, выпущенное к шестидесятилетию, Окуджава включил около ста стихотворений. Примерно треть этого количества составляли песни. В следующие, уже неподцензурные сборники включено автором не более двухсот стихотворений (для сравнения – в томе «Библиотеки поэта» их 724, и за пределами его осталось не меньше ста опубликованных плюс столько же неизвестных). Окуджава относился к своему стихотворному творчеству примерно как Федор Сологуб, всю жизнь сетовавший, что пишет слишком много, но сознававший, что именно в этих многочисленных попытках формируется и кристаллизуется настоящая поэзия. Сходным образом работал поздний Мандельштам: стихи растут «кустами», от одного ствола – до десятка побегов. Окуджава же и всю жизнь ходил кругами («умный в одиночестве гуляет кругами» – точная автохарактеристика) вокруг нескольких главных тем, повторяя и в шестидесятых, и в девяностых более-менее одно и то же. Варьировались только интонации.

Кристаллизация образа продолжается годами: нужно было написать длинную «Анкару» 1964 года, чтобы из нее получились потом «Проводы юнкеров» (1969) – строгая песня без единого

лишнего слова. Песня десятого десантного батальона (1970) – вариация на тему «Ангелов», сочиненных за двенадцать лет до того. «Портленд» – из «Последнего пирата» (1967). «Любовь и разлука» (1982) – из «Блиндажи той войны все травой заросли» (1972). «Песенка о Моцарте» – итог и квинтэссенция доброго десятка более ранних и слабых сочинений о музыкантах, начиная с «Джазистов» и кончая «Флейтистом». Каждая песня Окуджавы венчает долгое предварительное развитие темы, разные подходы к ней: так «Ванька Морозов» вырос из целого цикла зарисовок о маленьких людях тогдашней Москвы, о сапожнике, строителе, полковнике… Отголоски стихотворных циклов о войне живут во всех его военных песнях, в которых приметы войны предельно сконцентрированы; ведь песня коротка, надо в малом сказать многое. Долгие размышления о том, что горький опыт никого не учит, что апология страданий жестока и бесполезна, – отложились в одну строчку «Второго послевоенного танго»: «Ибо праведных уроков не бывает. Прах и тлен». Песни его потому и растаскиваются на пословицы, что каждая строчка – концентрат. Большинство его стихов – предварительные эскизы к песням, более размытые, многословные, иногда более внятные. Не зря он признался однажды (преувеличив, конечно), что «Молитву» сочинял в год по строке.

В замечательной, поныне недооцененной детской повести «Фронт приходит к нам» (1967) Окуджава обозначил еще одну черту своих песен и лучших стихов: кажущуюся эскизность, незаконченность – которая как раз и дает его интерпретаторам право на любые прочтения. Герой этой повести, мальчик Генка из города Январска, открывает в себе чудесную способность к стихосложению, но почти во всех четверостишиях не может досочинить одну строку – либо первую, либо последнюю. Досочиняет за него друг Женька, персонаж решительный, упорный и активный: «Я не умею спорить с Женькой. Он все знает, все умеет, у него сразу готовы доказательства. Женька станет маршалом раньше». Интересно, что Женька и сам понимает, что с таким характером за лирику лучше не браться: «Все умею, а стихи не получаются».

Допустим, Генка Полунин сочиняет:

Звезды сыплются нам в лица.
Мы лежим и мы молчим.
Почему же нам не спится?

И Женька немедленно добавляет:

– Потому что нас не берут в Красную армию.

Или, того нагляднее, о беженцах:

Уходят они без оглядки,
Спешат неизвестно куда.
Их путь ожидает негладкий…

А Женька уверенно продолжает:

– Но они все перенесут, а Красная армия скоро разобьет врагов и поможет всем женщинам и детям.

Толкователь окуджавовских стихов и песен рано или поздно попадает в положение Женьки Ночкина, расшифровывающего прозой недописанную четвертую строку. Принципиальное для советской лирики новаторство Окуджавы в том и заключается, что он эту строку никогда не дописывает, оставляя пространство для того невыразимого, что все равно не укладывается в слова: достаточно указать, намекнуть, что оно есть. А там уже каждый представит его в меру личных способностей. Прекрасное всеми мыслится по-разному, но предчувствия его одинаковы и универсальны; с этими предчувствиями и вступают в диалог стихи Окуджавы. Собственно, он и подлинным поэтом стал только тогда, когда перенес в стихи приемы собственного песнетворчества. Ведь если рассмотреть его сочинения в контексте лирики Винокурова, Евтушенко, Ахмадулиной, других выдающихся современников – обнаружится, что и темы, и лексика у них часто сходны до неотличимости. Просто Окуджава умеет вовремя остановиться – и, говоря меньше, сказать больше; предельно точно охарактеризовал эту манеру Солженицын: «Смотрите, как просто – а какой широкий круг забирает!» В лучших стихах и песнях Окуджавы всегда словно не хватает одной строки, которая бы все объяснила, все расставила по местам, – но тут-то он и умолкает, поманив и оставив на пороге; собственно, ведь и в жизни так.

И конечно, «широко забрать» – значит вызвать как можно более широкие ассоциации, попав одним выстрелом в несколько мишеней сразу. Окуджава редко прибегает к экзотическим размерам – его песни в ритмическом отношении традиционны до банальности, но это и позволяет напомнить читателю целый культурный пласт, расширить внутреннее пространство текста до космоса. Ниже мы покажем, как это работает в грузинском стихотворении «Октябрь в Карданахи», одновременно отсылающем к Эдгару По и Шота Руставели. Вспомним, каким

размером написана «Надя-Наденька»: «Из окон корочкой несет поджаристой» – да ведь несет и «Бубличками», которые тут нельзя не вспомнить! «Купите бублички, горячи бублички, гоните рублички сюда скорей» – эта песенка на стихи Бориса Тимофеева близка «Наде-Наденьке» и ритмически, и тематически, и напрасно, думается, Евгений Рейн полагает, что именно для этой песни Окуджава когда-то просил у него взаймы размер его юношеского стихотворения. «Не клонись-ка ты, головушка» включает читательскую память, мгновенно отсылая к любимому некрасовскому четырехстопному хорею с дактилической четвертой стопой, которым написаны «Коробейники» и «Калистрат». «Песенка о Моцарте», писанная нечастым в русской поэзии четырехстопным дактилем (тоже некрасовское ноу-хау – «Саша», «Железная дорога»), отсылает одновременно и к стихотворению Пастернака «Рослый стрелок, осторожный охотник» с его неутешительными предварительными итогами, и к блоковскому «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться», – особенно с учетом этих ритмических перечислений: «Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма» – «то гульба, то пальба». Окуджава подбирает этим размерам столь точный музыкальный эквивалент, что и прочие стихи, написанные за десятилетия до него, тянет петь на этот мотив: «Не смейся над моей пророческой тоскою» – на мелодию «Заезжий музыкант целуется с трубою», «Мной овладев, мне разум омрачив, уверена в любви моей несчастной» – «Молва за гробом чище серебра и вслед звучит музыкою прекрасной». Вот у кого «семантический ореол метра» работает на полную мощность; и когда напеваешь на его мотив написанное до него и после него – кажется, что это всегда так было. Универсальной оказалась не только его поэзия, приложимая ко всякой жизни, но и музыка, написанная словно на всю русскую поэзию.

Глава седьмая
ОКУДЖАВА И СВЕТЛОВ

1

Говоря о причинах резкого взлета Окуджавы в конце пятидесятых, мы обязаны упомянуть знакомство с Михаилом Светловым и период ученичества у него. Обычно о поэтических учителях Окуджавы скромно умалчивают: знакомство с Пастернаком, по сути, не состоялось, а Галактион Табидзе, как мы помним, всерьез стихи племянника не воспринимал. Сам Окуджава среди учителей – по большей части заочных – называл все тех же Пастернака, Киплинга, Гофмана, Набокова, Толстого, иногда Алданова, но говоря о старших друзьях, неизменно называл два имени: Паустовский и Светлов. У Паустовского он взял немного, но у Светлова – куда больше, чем принято думать. Впрочем, дело тут не просто в ученичестве или переимчивости, а в принадлежности к одному литературному типу, весьма редкому.

Всякий большой писатель как бы репетирует свое появление (нечто подобное можно заметить и в любви, когда главная женщина вашей жизни посылает предшественниц – то ли вестниц, то ли просто менее совершенные образцы, чтобы мы не ослепли сразу). Объяснить это трудно – сошлемся все на ту же театральную модель литературной и общественной жизни, которой оперировали в первой главе. Есть некий список действующих лиц, но исполнители еще не утверждены. Проходит своеобразный кастинг. В литературе существует светловская ниша, поэт с такими характеристиками должен быть, без него картина неполна – но он медлит, запаздывает, по разным причинам не состоялся, взял первую ноту – и сорвал голос. Кто помнит Фофанова – чудесного лирика, предтечу символистов? Кто всерьез перечитывает Льдова (Розенблюма), первым начавшего записывать стихи в строчку и предсказавшего поэтику Эренбурга? Не был ли сладкозвучный, романсовый Полонский прообразом Блока, страстно его любившего? Но чтобы поэт состоялся, нужно слишком много факторов – включая и характер, и способность к сопротивлению, и эпоху; на фигуре Окуджавы скрестилось слишком много лучей. Светлов – не просто прообраз Окуджавы, это еще и трагический, несостоявшийся вариант действительно большого поэта; основные черты поэтики

Окуджавы явлены у него в удивительной полноте – порой не отличишь ранних окуджавовских сочинений от светловских. Тема эта в литературе исследована мало – наиболее содержательна статья М. Чудаковой «Возвращение лирики» (2001), где ранний Окуджава рассмотрен на фоне широкого «оттепельного» поэтического контекста. Но поздний, «оттепельный» Светлов на Окуджаву повлиял мало – то ли дело его молодая поэзия, как раз в 1956 году начавшая переиздаваться! Налицо и тематическое, и лексическое, но прежде всего интонационное сходство:

К застенчивым девушкам,
Жадным и юным,
Сегодня всю ночь
Приближались кошмаром
Гнедой жеребец
Под высоким драгуном,
Роскошная лошадь
Под пышным гусаром…
Совсем как живые,
Всю ночь неустанно
Являлись волшебные
Штабс-капитаны,
И самых красивых
В начале второго
Избрали, ласкали
И нежили вдовы.
Звенели всю ночь
Сладострастные шпоры,
Мелькали во сне
Молодые майоры,
И долго в плену
Обнимающих ручек
Барахтался
Неотразимый поручик…

Если бы не слово «девушки» в первой строке – чистый бы Окуджава, да и название «Большая дорога» отозвалось в его песне 1969 года. Эльдар Рязанов включил эти стихи в насквозь стилизованную, а по сути глубоко современную драму «О бедном гусаре замолвите слово». Не сказать, чтобы романтика двадцатых вовсе не учитывала опыт гусарского романса (вспомнить хоть «Синих гусар» Асеева), но для двадцать седьмого это скорее экзотика. Тем более что асеевские синие гусары – декабристы, а светловские – просто роскошные самцы, «неотразимые поручики».

Да и тема, в общем, окуджавовская – стихи-то серьезные, о слишком легком отношении к боевым подругам, но что поделать, солдату можно:

Но смрадный осадок
На долгие сроки,
Но стыд, как пощечина,
Ляжет на щеки.
Простите нам, жены!
Прости нам, эпоха,
Гусарских традиций
Проклятую похоть!

Это же – почти дословно – «Отрада»:

Пусть, пока мы шагом тяжелым
проходим по улице в бой,
редкие счастливые жены
над ее злословят судьбой.

Ты клянись, клянись, моя рота,
самой высшей клятвой войны:
перед девочкой с Южного фронта
нет в нас ни грамма вины.

И всяких разговоров отрава,
заливайся воронкою вслед…
Мы идем на Запад, Отрада,
а греха перед пулями нет.

Ясно, впрочем, что оба автора несколько преувеличивают вину, в которой каются, играют в гусарство, от которого спешат отречься – потому что ни военный опыт Окуджавы, ни военный опыт Светлова не предполагали слишком уж многочисленных случайных связей. У Окуджавы единственный фронтовой эротический эпизод описан в «Школяре», да и то ничего не получилось – шестнадцатилетняя Маруся «против не была», но вмешалась ее мать. Светлов во время Гражданской войны был подростком, он не так уж много воевал, с шестнадцати редактировал журнал «Юный пролетарий», и весь его боевой опыт исчерпывался пребыванием в 1921 году в составе 1-го Екатеринославского полка на должности стрелка (не отсюда ли окуджавовское «на сытную должность стрелка», на каковой

должности он никогда не бывал?). Активных боевых действий полк не вел – достреливал бандитов по окрестностям.

Светлов обладал той же поразительной способностью – писать песни, становившиеся народными. Если вдуматься, его слава совершенно необъяснима: действительно удачных стихов у него наберется на весьма скромную книжку. Ольга Окуджава говорила когда-то, что, помимо песен, у ее мужа не больше пятидесяти истинных стихотворных шедевров; в случае Светлова их не больше двадцати. Но все они – действительно крупный жемчуг. Пойди объясни, почему народной стала «Гренада», на которую написано около десятка музыкальных вариантов? Почему все запели «Каховку»? Почему даже непритязательная песенка «За зеленым забориком» – первая авторская песня в советской истории – стала петься повсеместно и обросла бесчисленными вариантами?

Да, первую авторскую песню написал именно Светлов; шансонетки Вертинского не в счет, другой жанр. В них как раз нет ничего фольклорного, и широко они никогда не пелись. А «Заборик» ушел в народ немедленно, с того самого 1938 года, когда сам Светлов начал его напевать в дружеских компаниях на собственный немудрящий мотив:

За зеленым забориком
Ты не можешь уснуть…
Уж вечерняя зорька
Повторяет свой путь.

Я измученным лицом яснею —
Может быть, увижуся я с нею,
Может быть, со мной до вечера
Будешь ты бродить доверчиво…

День становится тише…
Ты сидишь у окна…
На высокую крышу
Скоро выйдет луна.

И тогда под звуки мандолины
Выйдешь ты в туман долины,
Чтобы в медленном кругу гавота
Беспокойно ожидать кого-то…

Сколько потом понаписали вариаций на эту тему (с непременным соблюдением светловского условия – употреблять в

припеве сложные составные рифмы)! Кстати, Окуджава тоже часто работал на этом контрасте: предельная простота содержания – и сложность, даже изысканность рифмовки (вспомним женские рифмы «Ваньки Морозова»). История этой песни заслуживает того, чтобы рассказать ее здесь – на ее примере понятней механизмы популярности, а эта тема имеет к Окуджаве прямое отношение. Сначала ифлийцы сочинили по светловскому лекалу свою «Шофершу», которая посвящалась студентке Нине Бать; авторство приписывалось Александру Раскину и Яну Сашину, а поводом служило то, что Нина мечтала выучиться вождению:

Я люблю шофершу кротко, робко —
ей в подарок от меня коробка,
а в коробке, например, манто вам
и стихи поэта Лермонтова.
Ваш гараж неподалеку прямо,
он меня к себе влечет упрямо —
по заборам я, голуба, лазаю,
чтоб увидеть вас, голубоглазую…
В темноте толкнул я гражданина,
а в глазах моих – гараж да Нина;
и душа поет, как флажолета,
выпирая из угла жилета…
И когда под звуки нежной флейты
выйдешь слушать клики журавлей ты, —
уроню аккорд я с пианино,
только не у «форда» спи, о Нина!

Окуджава эту песню знал, и вполне вероятно, что именно она послужила прообразом «Нади-Наденьки» – тоже песни о шоферше, только управляет она не «фордом», а троллейбусом. (На тот же мотив Михаил Львовский в 1949 году написал прославленный «Глобус».)

Так песенки про зеленый заборик, а потом про шофершу свели Окуджаву и Светлова впервые. Личное их знакомство состоялось в 1957 году, когда Окуджава уже жил в Москве и сотрудничал в «Молодой гвардии». Влияние Светлова началось тогда же – до этого Окуджава его стихов толком не знал, поскольку с 1945 года Светлов как оригинальный поэт почти не печатался и жил скудно. С началом оттепели его стали переиздавать, он пережил поэтический ренессанс, как большинство его ровесников (хотя ничего, равного стихам 1927–1929 годов, так и не написал). Светлов не то чтобы подсказал

Окуджаве новую манеру – он послужил ему подспорьем в том смысле, что легитимизировал, как бы узаконил манеру самого Окуджавы. И он стал равняться на Светлова, тогда как самыми модными поэтами первого этапа хрущевской оттепели были Слуцкий и Мартынов. Но Слуцкий был для него груб, резок, Мартынов – механистичен; вот Светлов был именно то, что надо. Попробуем понять, что это за тип поэта – и что их с Окуджавой роднит.

И Светлова, и Львовского, и Окуджаву – тесно друживших и регулярно общавшихся – объединяла парадоксальная черта: бесстрашие в экстремальных ситуациях и панический, с трудом скрываемый страх перед «государственным истуканом». Львовский прошел всю войну и вспоминал ее как лучшее время жизни, но в конце сороковых – начале пятидесятых, во времена борьбы с космополитизмом, пережил такую панику и депрессию, что со стихами завязал навеки:

Я писал стихи и плакал,
Словно сам себя пытал.
То сажал себя я на кол,
То себя четвертовал…
Выдал все бумаге белой,
Не скрывая ничего,
И бумага не стерпела
Вдохновенья моего —
И воскликнула: «Бедняга!
Надо мною зря не плачь.
Хорошо, что я бумага, —
Ну, а если бы стукач?»
И в такой далекой дали
Я зарыл бесценный труд,
Что пока не отыскали.
И боюсь, что не найдут.

Светлов был известен на фронте не просто храбростью, а демонстративным презрением к опасности. На фронт его не пускали по здоровью – но он прорвался туда, хоть и корреспондентом, и бывал в самых опасных местах. После очередного рейда на передовую армейское начальство спросило его: «Что, небось страху натерпелись? Головы поднять нельзя?» – «Отчего же, можно, только отдельно». Однажды, выступая перед бойцами, он читал «Гренаду»: в отдалении началась бомбежка, но он дочитал, не прервался. Рассказывал потом Огневу: «Тогда я понял, что стихотворение затянуто». Но ни в атмосфере

тридцатых, ни в поздние сталинские годы он не мог писать по определению, большую часть этого времени попросту спивался, меняя славу одного из лучших лирических поэтов на репутацию ресторанного остряка. Можно представить себе, чего ему это стоило. Долгие творческие паузы у Окуджавы – той же природы: как только атмосфера портилась, он бросал лирику и уходил в прозу, как Светлов – в довольно слабую драматургию, а Львовский – в детское кино. Окуджава умел храбро вести себя в ситуациях, когда что-то угрожало ему непосредственно, но в ситуации всеобщего паралича перед государственным окликом избегал прямой конфронтации. Как его Луиза Бигар из «Свидания с Бонапартом», он знал, что такое русская зима, и предпочитал не лезть на рожон.

В чем причина этой личной храбрости – в сочетании с бессилием перед государством, обществом, толпой (в некоторые моменты российской истории они сливаются)? Думаю, дело не просто в тонкой душевной организации, а в том, что поэт этого типа – назовем его «фольклорным» – наследует своему народу в самоощущении. Он готов на многое, если не на все, – там, где от него что-то зависит. И немедленно опускает руки там, где четко осознает тщетность усилий. Вообще этому фольклорному типу поэта весьма присущ фатализм. Как и народу, частью которого все трое себя ощущали.

2

Удивительное дело, но поэт этого склада – применительно к Окуджаве это тоже верно – может писать либо шедевры, либо вещи откровенно и беззащитно слабые. Поэтика Вознесенского, скажем, гораздо универсальнее – это касается и Мартынова, и Слуцкого: есть некий уровень мастерства, который остается неизменным, о чем бы автор ни говорил. С Окуджавой и Светловым – не так: либо они пишут «свое» – но это бывает не так часто, либо у них получается вполне заурядный текст; между шедеврами и проходными вещами – пропасть.

Интересно, что так, в общем, и у Блока, в одной из записных книжек пометившего: «Не пишется, так и брось». К переводам, заказухе и стихам на случай он был категорически неспособен.

Одним из самых сильных стихотворений Светлова стала баллада «В разведке» (1927), которую я приведу почти полностью, без нескольких провисающих и декларативных строф в середине:

Поворачивали дула

В синем холоде штыков,
И звезда на нас взглянула
Из-за дымных облаков.

Наши кони шли понуро,
Слабо чуя повода.
Я сказал ему: – Меркурий
Называется звезда.

Перед боем больно тускло
Свет свой синий звезды льют…
И спросил он:
– А по-русски
Как Меркурия зовут?

Он сурово ждал ответа;
И ушла за облака
Иностранная планета,
Испугавшись мужика.

Тихо, тихо…
Редко, редко
Донесется скрип телег.
Мы с утра ушли в разведку,
Степь и травы – наш ночлег.

Тихо, тихо…
Мелко, мелко
Полночь брызнула свинцом, —
Мы попали в перестрелку,
Мы отсюда не уйдем.
<…>
Полночь пулями стучала,
Смерть в полуночи брела,
Пуля в лоб ему попала,
Пуля в грудь мою вошла.

Ночь звенела стременами,
Волочились повода,
И Меркурий плыл над нами —
Иностранная звезда.

Вещь эта не так проста, как кажется, смысл ее неочевиден.

Есть два героя – интеллигент, знающий, «как Меркурия зовут», и крестьянин, мужик, новый Адам, желающий по случаю мировой революции дать всему иностранному русские имена. Интеллигент в середине стихотворения демонстрирует слабость духа, предлагает повернуть и не вступать в перестрелку, – но крестьянин жестко обрывает эти разговоры: «Как я встану перед миром?» В итоге смерть уравнивает мужика и книжника. А Меркурий, который сначала «испугался мужика» и скрылся за облаками, – плывет над ними обоими, единственный окончательный победитель, так и не переименованный. Последнее слово остается за «иностранной звездой». Неслучайно и название: перед нами стихотворение о России, разведывающей будущее, оказавшейся на его передовом форпосте – и потерпевшей поражение от вечных, непреодолимых сил, таких как тучи, звезды, человеческая природа… Побеждает-то именно Меркурий – не Марс, не Венера, хотя для лирики они традиционней. Вспомним симоновское «Над черным носом нашей субмарины взошла Венера – странная звезда. От женских ласк отвыкшие мужчины, как женщину, мы ждем ее сюда». А Меркурий – бог торговли, корысти, приобретательства, и для стихов, написанных в 1927 году, это в высшей степени объяснимо. Ведь Светлов уже успел написать своего «Нэпмана», лирический герой которого при виде торжествующих торгашей ностальгически ощупывает в кармане верный наган. Меркурий – еще и обозначение ртути, жидкого, ядовитого, коварного металла. Разведка окончилась гибелью, статус-кво восстановлен, вещи существуют под прежними именами.

Крах утопии – главная тема Светлова, отсюда почти непрерывная и странная для двадцатипятилетнего поэта ностальгия по Гражданской войне в его лучших стихах, созданных в 1927–1929 годах. Реквием по мечте, одно слово. А если вам покажется, что молодой и малообразованный Светлов едва ли мог вложить в свою балладу столь сложное метафорическое содержание, – заметьте, что писал эту вещь человек подкованный, отсылающий, например, к Хлебникову: «У колодца расколоться так хотела бы вода, чтоб в колодце с позолотцей отразились провода». Тема прощания с утопией, скорби по несостоявшейся мировой революции пронизывает все творчество раннего Светлова, и горькая его ирония – именно отсюда. Пафос обманутой надежды, грандиозного несбывшегося плана, победы, обернувшейся поражением, безусловно присущ и Светлову, и Окуджаве. Похороны великого проекта – вот их тема; герои проигранной войны, солдаты обреченного полка – их лирические маски. И немудрено, что зародилась эта тенденция именно в

двадцатые.

Главная тема Светлова – не всемирная, а поруганная революция. Вот почему уже с 1926 года он почти непрерывно ностальгирует, с молодости живет воспоминаниями: для его лирического темперамента органично именно сочетание иронии и пафоса, скорби и торжества. Разве каждая жизнь не превращается – и довольно быстро – в «Песенку о несостоявшихся надеждах»? Разве ностальгия по каждой уходящей минуте не составляет существа нашей жизни и разве нет привкуса поражения в каждой нашей победе? Ибо победы наши временны и относительны, а поражение окончательно; победы бывают общими, но умирать каждый будет в одиночку.

Поэтому Светлов и выдумал себе лирического героя, позаимствованного, впрочем, отчасти у Гейне, первым снизившего романтизм, скорректировавшего его жесткой скептической иронией и смягчившего сентиментальностью. Стихов, воспевающих великий революционный проект, мы у Светлова почти не найдем: революция для него – возлюбленная, а не абстракция, и эту возлюбленную ежесекундно отнимают.

Он с самого начала – с побежденными. Этому у него и научился Окуджава (хотя стихийно, думается, развивался по тому же пути: тут уже не влияние, а близость, врожденное сходство).

Дорогая старушка! Побеседовать не с кем вам,
Как поэт, вы от массы прохожих оторваны…
Это очень опасно – в полдень по Невскому
Путешествие с правой на левую сторону…

В старости люди бывают скупее —
Вас трамвай бы за мелочь довез без труда,
Он везет на Васильевский за семь копеек,
А за десять копеек – черт знает куда!

Я стихи свои нынче переделывал заново,
Мне в редакции дали за них мелочишку.
Вот вам деньги. Возьмите, Марья Ивановна!
Семь копеек – проезд, про запасец – излишки…

Товарищ! Певец наступлений и пушек,
Ваятель красных человеческих статуй,
Простите меня, – я жалею старушек,
Но это – единственный мой недостаток.

Ясно по синтаксису последней фразы, что «певцом

наступлений и пушек» Светлов называет себя, а не «товарища», к которому обращается на «вы». Но ясно и то, что именно этот певец наступлений не устает подчеркивать свою сентиментальность: если он ее утратит – за что вообще воевать? За самоцельное право убивать других? – но в этом нет никакого удовольствия… Революция, по Светлову, – крестовый поход сентиментальных детей, готовых при случае делиться мелочишкой со старушками. Окуджава вполне мог бы написать подобные стихи, да, собственно, и написал их – о старом доме:

Пятится он, к переулочку лепится,
старьем его занесло-занесло,
а мимо бегут-проплывают троллейбусы,
голубые и звонкие, как назло.

А он свои рыжие трубы поднимает,
а он еще приветствует своих ворон,
и лестничкой поскрипывает, и не понимает,
что хватит. Нечего. Приговорен.

А он пересуды еще лепит смачные,
ядовитой плесени разливает моря…
Осторожно, девочка! Он тебя запачкает,
твои круглые плечики, голубка моя!

Завтра же. На рассвете розовом.
И ни минутой позже. Чтобы как в строю.
Сходитесь, люди! Сползайтесь, бульдозеры!
Спасайте девочку – голубку мою!

Пусть стены закачаются, коридоры скользкие
рухнут, и покатится гул по мостовой,
чтоб вышло пропавшее без вести войско,
спасенное войско дышать Москвой.

Это еще один его «Сентиментальный марш», первая часть будущего диптиха. Вторая написана после серьезного внутреннего перелома 1963 года, и в ней уже нет никакой радости по поводу сноса старой Москвы – одна горькая жалость.

Здесь прямо-таки энциклопедия окуджавовских любимых мотивов – тут тебе и троллейбусы, «голубые и звонкие», и вороны – символ опасности, знак тревоги («Если ворон в вышине, дело, стало быть, к войне»), и ядовитая плесень сплетен и пересудов – из неопубликованного стихотворения о Новодевичьем, к

которому мы вернемся позже, – и вся эта радостная новизна по поводу спасения голубки от ворон находится в странном контрасте с уменьшительно-ласкательными переулочками и лестничками. Коридоры скользкие, плесень ядовитая, – но жалко же! А ведь это не просто дом рушится – это то самое проклятое сталинское прошлое, разрушаемое новыми человечными временами. «Осторожно, девочка! Он тебя запачкает». Ведь «призраки былого», которые у Тарковского в стихах, написанных тогда же, ни на шаг не отходят от старого дома, – у Окуджавы преображаются в «пропавшее без вести войско, спасенное войско». Почему этот дом непременно надо сломать? Потому что в его недрах томятся погребенные, пропавшие без вести, спрятанные от дневного света призраки; люди, которых это прошлое поглотило, казалось, навеки. И когда оно, наконец, рухнет – спасенное войско выйдет дышать Москвой; пусть речь идет не о буквальной реабилитации, все многослойнее, но стихи-то недвусмысленные, и речь в них о том, как рушится и гибнет старое время с его скользкими коридорами и ржавыми трубами. В те же самые годы Новелла Матвеева пользовалась почти теми же словами: «Дождь, дождь вечерний сквозь водосточные трубы. Ржавые стены, зеленая плесень да мох. Ах, эти трубы сделали трубочкой губы, чтобы прохожим выболтать тайны домов. Трубы вы, трубы! Бедные, вы уже стары…»

Да, марш, да, поступь времени – но с горькой и сентиментальной оглядкой на прошлое; да, радость при виде торжествующей новизны, которая на первый взгляд так человечна, – но от комиссаров в пыльных шлемах Окуджаву отличает прежде всего то, что он сострадает побежденным. Потому, может, ему и уберечься не удастся. «На арбатском дворе – и веселье, и смех. Вот уже мостовые становятся мокрыми. Плачьте, дети: умирает мартовский снег. Мы устроим ему веселые похороны. <…> Но останется снежная баба вдовой. Будьте, дети, добры и внимательны к женщине». Доброта победителей – обязательное условие. Ведь только она, собственно, и делает их новым поколением – иначе для чего городить огород?

«Разрушить старый мир, на его костях построить новый – это очень старая идея. Ни разу пока она не привела к желаемым результатам. То самое, что в старом мире вызывает особенное желание беспощадно разрушать, особенно легко приспосабливается к процессу разрушения, к жестокости, и беспощадности, становится необходимым в этом процессе и непременно сохраняется, становится хозяином в новом мире и в конечном счете убивает смелых разрушителей. Ворон ворону глаз

не выключет, жестокостью жестокость не уничтожить. Ирония и жалость, ребята! Ирония и жалость!»

Это из «Гадких лебедей» Стругацких. Если победитель жесток – зачем побеждал?

Впрочем, было же еще в шестидесятом сказано у Окуджавы – совершенно по-светловски, с той же интонацией, с какой Светлов обращался к старушке:

К небу поднимающиеся городские строения,
вы – мое лучшее настроение!

Я не буду вам кланяться низко и набожно.
Я просто люблю вас светло и бережно,
и, всматриваясь из-под руки,
я вижу с нашей недостроенной набережной,
как будущее прет из-за реки.

Оно в грузовиках уже не умещается,
оно намеревается начать полет…
Ах, на нашей набережной последняя мещаночка
слезы льет, понапрасну льет.

Во всех стихах 1959–1962 годов рядом с ликующим и человечным будущим обязательно присутствует плачущее, беспомощное прошлое: приговоренный старый дом, мещаночка (последняя, как тогда казалось, – как и Маяковскому казалось в двадцатом), мартовский снег… «Веселые похороны» – вот, вероятно, самое точное определение того, что делалось тогда в Москве – и в стране. Эта интонация восходит именно к светловской лирике двадцатых годов, и теми же словами – «веселые похороны» – можно сказать о последних шутках Светлова, умершего в 1964-м.

Кстати, одной из причин сравнительно ранней смерти Светлова – наряду со все более заметным крахом оттепели и нараставшей депрессией по этому поводу – была личная драма: от него к физику-эмигранту Бруно Понтекорво ушла жена, красавица Родам Амирэджиби, мать его сына Сандрика. Светлов отшучивался и по этому поводу: «Она любит петь грузинские песни, и хором. А я – еврейские, и один». Но надломлен он был непоправимо и запил еще горше. Родам сознавала свою вину, но сделать ничего не могла. И тут еще одна ниточка, связывавшая их с Окуджавой, – не только любовь Светлова к грузинам и Грузии, но и прямое родство с родом Амирэджиби. Родам – старшая сестра того самого Чабуа, автора романа «Дата Туташхиа»,

которому посвящен «Плач по Арбату» – «Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант». Мир ли тесен, прослойка ли мала, участь ли одинакова – всегда начинается застольем и оборачивается похоронами, начинается романсом и кончается плачем. И если грузин (грузинка) – то либо князь, либо красавица, либо сидел, либо всё вместе.

3

Музыкальность – непременная составляющая светловской лирики: рефрены, повторы – отличительная ее черта. Немудрено, что на его стихи написано множество песен, авторство которых забылось, а сами они благополучно живут; есть у него и откровенно халтурные песенки, и настоящие удачи вроде «Каховки». Композиторы любили с ним работать, и, например, Исаак Шварц достался Окуджаве в наследство от Светлова, с которым они сочинили песенку «Что же ты проходными дворами уходишь» для фильма «Наш корреспондент» (1958). Правда, знакомство состоялось не через Светлова, а через Владимира Венгерова, с которым Шварц в 1959 году делал «Балтийское небо».

Но и помимо тематических и мировоззренческих сходств Окуджаву и Светлова роднило нечто трудноопределимое – то, что в сочетании с авторским личным обаянием превращало их концерты в праздники и преображало зрителей. Лев Шилов в «Голосах, зазвучавших вновь» вспоминал, что только на концертах Светлова и Окуджавы видел в зале столь просветленные лица. И в самом деле – как бы ни выглядели их сочинения на бумаге, во время выступлений публика вообще забывала, на каком она свете. В конце пятидесятых Светлов выступал много и Окуджава часто его слушал. Связывала их и личная симпатия – столь прочная, несмотря на замкнутость и скрытность обоих, что однажды Светлов выставил из дома своего старого друга и ученика Ярослава Смелякова, который Окуджаве спьяну нахамил. История эта описана у Владимира Огнева в мемуарах «Амнистия таланту»: 1962 год, Светлов, переехавший из коммуналки в центре, справляет новоселье в писательском квартале близ станции метро «Аэропорт», куда скоро должен въехать и Окуджава, приглашает друзей и соседей, Окуджава после долгих уговоров берет гитару и поет «Сентиментальный марш». Смеляков предубежден, авторской песни не любит, гитару презирает, несмотря на то, что до этого уже слушал Окуджаву на обсуждении в союзе и похвалил. После «Марша» он обнимает Окуджаву; окрыленный

Булат поет еще – и Смеляков грубо хамит ему. Видимо, все уже крепко выпили. Окуджава уходит с кухни в единственную светловскую комнату. И тут Светлов закричал фальцетом: «Ярослав! Уходи из моего дома! Ты оскорбил моего гостя!» Смеляков страшно обиделся, но ушел. Следом, не прощаясь, ушел Окуджава.

Смеляков все-таки себя переломил и признал в странном парне с гитарой настоящего поэта. Что до Светлова – он не сомневался в таланте Окуджавы никогда и, думается, признавал за ним большое будущее. Свои перспективы он в этом смысле оценивал даже слишком трезво, не веря, что его стихи останутся надолго. Он лучше, чем кто-либо, знал, что сломал себя в начале тридцатых бесповоротно и после оттепели прежних вершин не достиг – в лучшем случае повторялся. Впрочем, это не так уж важно – он создал новый стиль, и ему посчастливилось увидеть талантливого наследника.

Именно у Светлова мы часто встречаем упоминания о военных оркестрах («И всех военных оркестров трубы – они твои»), именно у него труба впервые выступит грозным символом будущего, вторгшегося в настоящее:

Приговор прозвучал,
Мандолина поет,
И труба, как палач,
Наклонилась над ней.

Но ведь это отзовется потом не только в бесконечных окуджавовских упоминаниях военных оркестров, барабанов и труб – это прямо аукнется в «Песенке о ночной Москве»:

Кларнет пробит, труба помята,
Фагот, как старый посох, стерт,
На барабане швы разлезлись,
Но кларнетист красив, как черт…

Многажды отмечено, что «Веселый барабанщик» Окуджавы вырос из «Юного барабанщика» – песни Михаила Светлова. Вообще-то это вольный перевод с немецкого, но в немецком оригинале песни юных спартаковцев (тамошний аналог пионеров) упоминался как раз трубач; Светлов, надо полагать, заменил его барабанщиком не только из соображений ритма. Песня была знаковой, ее пел Эрнст Буш и знала вся пионерия тридцатых, и Окуджава, сочиняя «Веселого барабанщика», отсылался к

Светлову недвусмысленно:

Средь нас был юный барабанщик,
В атаках он шел впереди
С веселым другом – барабаном,
С огнем большевистским в груди.

Однажды ночью на привале
Он песню веселую пел,
Но пулей вражеской сраженный,
Допеть до конца не успел.

С улыбкой юный барабанщик
На землю сырую упал,
И смолк наш юный барабанщик,
Его барабан замолчал.

Промчались годы боевые,
Окончен наш славный поход.
Погиб наш юный барабанщик,
Но песня о нем не умрет.

Правду сказать, это очень плохие стихи. Но на них лежит отблеск эпохи, они удивительным образом вобрали и тогдашнюю наивность, и тогдашний пафос, – а ведь мы ценим песню еще и за эту способность: она концентрирует то, чем мы жили. Бессмертие обеспечивается не только совершенным образцам, которые могли быть написаны во всякое время, – но и сочинениям, в которых время явило себя с наибольшей полнотой. Эти вещи перестали быть текстами и стали частью биографии, и у Светлова и Окуджавы были песни обоих типов. Бесхитростность – великая сила. Иное дело, что – как мы видели выше – окуджавовский барабанщик, далеко уже не юный, наделен мерцающей аурой новых смыслов: во-первых, может, это сама революционная традиция ходит по городу, напоминает о славном прошлом, и – «как мне жаль, что ты не слышишь». А может, это барабан судьбы, страшный ритм времени, грозное предупреждение. У барабана есть и такие коннотации – вспомнить хоть Елену Гуро: «Мы танцуем под барабан Строгого Господина» (это из кукольной пьесы «Нищий Арлекин» – одного из источников толстовского «Золотого ключика», который был для Окуджавы вещью значимой, внутренне близкой). А если припомнить еще и Муни, Самуила Киссина, с его «Местью негра»? «На мостике появляется НЕГР. Он в белой крахмальной рубашке, в красных помочах,

серые клетчатые брюки, желтые туфли. У живота – громадный барабан. НЕГР. Я обуреваем. (ГРОМКО БАРАБАНИТ.) Так больше продолжаться не может. (БАРАБАНИТ.) Так больше продолжаться не должно! (БАРАБАНИТ.) Я отомщу. (БАРАБАНИТ.) Я обуреваем! (БАРАБАНЯ УХОДИТ)». В чистом виде ситуация «Веселого барабанщика».

Окуджава, конечно, в 1959 году не читал Муни. Вряд ли он читал в это время и «Некрополь» Ходасевича, где пересказана история о барабанящем негре. Он попросту обладал счастливой способностью угадывать архетипы – и не прописывать, не расшифровывать их; называть или упоминать вещи, у которых в читательском сознании – свой шлейф ассоциаций, индивидуальных и произвольных, и не настаивать на единственной версии. Он не боялся своего дара называть главные вещи, фундаментальные понятия мировой лирики – и помещать в такой контекст, где они могли бы трактоваться различно, часто противоположно. Светлов тоже чувствовал эти фундаментальные понятия, знал их – но трактовал однозначно, иногда в лоб: классический пример поэта, испугавшегося своего дара. Окуджава – не испугался: то ли темперамент другой (Светлов был человеком исключительно мягким, про Окуджаву этого не скажешь), то ли время другое – уже не так давило.

В этом и заключается величие символизма, о котором столько говорили Белый и Пастернак: почувствовать главное и назвать, не объясняя. Советские изводы неистребимой, едва ли не главной литературной традиции (начавшейся не с манифеста Мореаса 1886 года и кончившейся не с Первой мировой) потому и выглядели так убого, что, безусловно наследуя великим символистам начала века, налепляли на каждый символ (чаще всего открытый предшественниками, взятый напрокат, – вроде «зари», «грозы», «весны») ярлык конкретного узкого значения. Позже начался другой, позднесоветский символизм, когда символы служили эзоповым прикрытием очевидного; это приводило к интересным художественным результатам, но редко давало шедевры. То, что сделал Окуджава для возрождения символизма, особенно наглядно при сравнении его текстов с лирикой Светлова: Светлов ориентируется на ту же традицию и пользуется тем же словарем – но сплошь и рядом расшифровывает, растолковывает, проговаривает. Окуджава растолковывать перестал – то есть вернулся от Светлова к лирике начала века, оплодотворив ее фольклорной традицией (к этому обновлению лексики, к освоению фольклорного мотива стремился и Блок – вспомним хоть «На Пасхе»).

Почему не состоялся в полную меру Светлов и состоялся

Окуджава – каждый ответит по-своему. Может, грузины в самом деле устойчивей евреев, как о том с гордостью размышляет Сталин в романе Домбровского. А может, разгромы, которым подвергался Окуджава, несравнимы с теми, которым подвергся в конце двадцатых и в тридцатые его учитель Светлов. Вообще шестидесятые были плодотворны именно для того, чтобы перерасти ироническую романтику, соблазнительную, мягкую, но всегда компромиссную – тут был шанс пойти дальше. По-человечески это было мучительно – и Светлов, например, краха оттепели не пережил; мы знаем, какими срывами заплатили за эту ломку Аксенов, Казаков, Стругацкие. Но это дало шанс перерасти себя – как переросли себя, скажем, Некрасов и Щедрин шестидесятых годов (которые и в александровскую-то оттепель не особенно верили). Да, Окуджава нечто потерял на этом – исчез тот ангельский голос, певший всем нам о надежде, доброте, прощении; в нем зазвучали более жесткие интонации и суровые ноты. Но трагедия выше иронии, – именно в этом смысле, пожалуй, следует трактовать блоковскую статью «Ирония» (1908), сопровождавшую, кстати, конец очередной «оттепели». Он обрушивается на иронию не потому, что она снижает романтический порыв, – а потому, что снижает его *недостаточно:* «Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, „in vino Veritas“ – явлена миру, все – едино, единое – есть мир; я пьян, ergo – захочу – „приму“ мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – „не приму“ мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же. Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека – что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все „обесчещено“, все – все равно. Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: „Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!“ Ведь это – крик о спасении».

Окуджаве предстояло отвергнуть собственную раннюю поэтику, подняться над лирической (и потому еще более опасной) иронией, отказаться от полутонов, выбрать страсть и отчаяние. Трудно сказать, чего это стоило Окуджаве-человеку: его легкость, обаяние, контактность остались в прошлом. Но Окуджава-поэт обрел величие именно тогда, когда из сентиментального солдата, шагающего в общем строю, превратился в одиночку, отказавшегося от всяких иллюзий.

Думаю, некоторое представление о черте, почти сразу разделившей Окуджаву и Светлова, дает сравнение двух

стихотворений об ангелах – окуджавовских «Ангелов» и светловского «Возвращения». И то и другое – военная лирика, хотя стихи Светлова написаны в 1945 году, а стихи Окуджавы – двенадцать лет спустя. Вот Светлов:

Ангелы, придуманные мной,
Снова посетили шар земной.
Сразу сократились расстоянья,
Сразу прекратились расставанья,
И в семействе объявился вдруг
Без вести пропавший политрук.

<.>

Он сидит спокойно и серьезно,
Не скрывая счастья своего.
Тихо и почти религиозно
Родственники смотрят на него.

Дело было просто: в чистом поле
Он лежит один. Темным-темно.
От потери крови и от боли
Он сознание теряет, но

С музыкой солдаты смерть встречают.
И когда им надо умирать,
Ангелов успешно обучают
На губных гармониках играть.

(Мы, признаться, хитрые немного, —
Умудряемся в последний час,
Абсолютно отрицая бога,
Ангелов оставить про запас.)

Никакого нам не надо рая!
Только надо, чтоб пришел тот век,
Где бы жил и рос, не умирая,
Благородных мыслей человек.

Только надо, чтобы поколенью
Мы сказали нужные слова
Сказкою, строкой стихотворенья,
Всем своим запасом волшебства.

(Вот здесь пошел прямой текст – то, за что Светлова, может быть, прощала цензура и любил простой читатель, но это сильно портит его лирику.)

Он платил за все ценою крови,
Он пришел к родным, он спит с женой,
И парят над ним у изголовья
Ангелы, придуманные мной…

А вот, тоже в сокращении, Окуджава:

Выходят танки из леска,
устало роют снег,
а неотступная тоска
бредет за ними вслед.

Победа нас не обошла,
да крепко обожгла.
Мы на поминках водку пьем,
да ни один не пьян.

Мы пьем напропалую
одну, за ней вторую,
пятую, десятую,
горькую десантную.

Она течет, и хоть бы черт,
ну хоть бы что – ни капельки…
Какой учет, когда течет?
А на закуску – яблоки.

На рынке не развешенные
дрожащею рукой,
подаренные женщиной,
заплаканной такой.

О ком ты тихо плакала?
Все, знать, не обо мне,
пока я топал ангелом
в защитной простыне <…>

Ведь это, в сущности, об одном и том же. Там – ангелы-санитары в белых халатах. Тут – ангелы-десантники в

маскхалатах, «в защитной простыне». Но у Окуджавы нет необходимости оговариваться, что он отрицает Бога и оставляет ангелов «про запас». И ангелы его – не плод поэтического воображения. Его стихотворение проще светловского, – но оно из будущего, из другой эстетики: в нем ничто не разъяснено и не названо. Тогда как у Светлова все понятно – поэт силой воображения спас солдата. А у Окуджавы все по Самойлову – «слово Окуджавы не точно, точно его состояние». Это состояние – счастье чудесного спасения, горечь непоправимой потери, разминовение с чужой жизнью, размыкание сюжета, несовпадение, которого не поправит никакая победа, – у Окуджавы в относительно раннем стихотворении передано виртуозно, легчайшими штрихами, хотя не сказано почти ничего. Заметим его чуткость к детали: все крутится вокруг моченого яблока на белом снегу. Символ домашности, уюта, уклада – брошен в царство холода; у Светлова мы подобных образов не найдем – его взгляд не так пристален, мелочей не видит.

Бэкграунд – светловский, его сочетание войны и чуда, жестокости мира и сентиментальности поэта, его ангелы на войне. Даже и слова – светловские, то есть самые общие, ноль метафор, нейтральнейшая песенная лексика. Но техника – новая, говорящая читателю все – и ничего, позволяющая как угодно интерпретировать сказанное и разместить себя в нем; новая степень свободы. И, конечно, никаких оправданий насчет атеизма, никакой советской демагогии. Бога не может не быть в мире, устроенном так сложно, так прекрасно, так не по-человечески.

Глава восьмая
РАННИЕ ШЕДЕВРЫ

1

В 1957 году Окуджава написал «Полночный троллейбус» – песню, убедившую скептиков. Даже среди недоброжелателей поэта трудно найти человека, которому бы она не нравилась. В первоначальном варианте нынешняя вторая строфа – «Последний троллейбус, по улице мчи» – была последней, но Леонид Зорин, драматург и прозаик, один из первых слушателей, предложил перестановку, и песня стала заканчиваться словами о стихающей боли. К точным советам Окуджава прислушивался – и в самом деле, заканчивать «крушеньем» было некстати.

Нам еще придется говорить о символике городского транспорта у Окуджавы – трамвай для него с детства был символом надежности, с того самого, описанного в повести «Новенький как с иголочки» эпизода, когда он ребенком вскочил на проходивший мимо дома трамвай и уехал с Арбата, – но надежные рельсы принесли его обратно, и с тех пор этот скрежещущий вдоль родной улицы красный монстр выступал для него олицетворением не только страха, но и самодисциплины, и подоспевшей в трудную минуту помощи.

«Когда мне исполнилось пять лет, я сел в трамвай, проехал одну остановку по Арбату и очутился на Смоленской площади. Я вышел в незнакомом мире. Было страшно. Мой трамвай, гремя и позванивая, ушел куда-то в небытие. И уже другие вагоны сновали вокруг так, что дух захватывало… Я вскарабкался в обратный вагон и вернулся к дому. И так я стал поступать ежедневно и знал уже все дома на Арбате между Смоленской площадью и Плотниковым переулком. И была весна, солнце, радость путешествия… А красный трамвай был моим личным экипажем, моим кораблем, моим танком, поездом дальнего следования. И я трясся в нем, прижатый пассажирами к дальней стене площадки, и пытался пошевелиться, но не мог и не вышел на Смоленской площади, а трамвай ринулся дальше… Куда-то… Все кончилось. Я не плакал. Я сошел на следующей остановке. Вокруг простирался незнакомый мир. Он назывался Плющиха. Куда я попал?.. И я заплакал. Ах как страшно было потеряться! Я не верил в спасение. Но оказалось, что даже отсюда трамваи возвращаются обратно. И я втиснулся в вагон, и он понес меня со

звоном, с громом и молниями мимо домов и прохожих и высадил возле самого моего дома! Я стоял оглушенный, а он умчался дальше – спасать кого-то другого. И другие красные трамваи, добрые и надежные, бежали мимо меня. И я понял, что они не могут погубить, что они всегда вернут тебя к твоему дому…»

Идеологическая эволюция Окуджавы, да простится нам столь лобовая метафора, весьма сродни пересадке с красного трамвая на синий троллейбус; но, заметим, не на такси. Троллейбус отличается от трамвая тем, что является его осовремененной модификацией, меньше гремит, не так агрессивно трезвонит, и со свободой движения у него обстоит чуть получше – не по рельсам, чай, бегает. Правда, троллейбус тоже себе не принадлежит – он зависит от проводов. Троллейбус, впервые появившийся в Москве в 1933 году, но ставший наиболее распространенным городским транспортом во второй половине пятидесятых, когда московские окраины начали лихорадочно застраиваться «хрущобами» и связываться с центром троллейбусными маршрутами, – своего рода оттепельный вариант трамвая: он не может ехать, куда захочет, но диктует ему не грубая земля, не рельсы, а небеса, с которыми он связан посредством рогов. Все-таки быть прицепленным за провода поэтичней, чем за колеса, плюс иллюзия вольности налицо. Троллейбус – идеальный транспорт для лирического героя Окуджавы: во-первых, он поменял цвет. Признаваться в симпатии к красному, как мы увидим позже, – уже не совсем комильфо. Во-вторых, троллейбус с его почти бесшумным ходом – смягченная, облагороженная версия громыхающего красного трамвая, и потому именно в нем так хорошо молчать.

Не будет преувеличением сказать, что синий троллейбус – такой же символ оттепели, как новостройки и вечера в политехническом; но, разумеется, симпатии Окуджавы к трамваю (с его красным громыханием и напоминанием о бурных двадцатых) все это не отменило. Дилогия Окуджавы о городском транспорте – попытка перекинуть мост от скомпрометированных, но все равно любимых, турбулентных и честных двадцатых в человечные, но революционно-романтические шестидесятые. Трамвай в песне Окуджавы – куда менее известной, чем знаменитый «Троллейбус», – глядится кем-то вроде старого большевика, вызывавшего в конце пятидесятых не ужас, как у Солженицына в «Правой кисти», а ностальгическое умиление, как у Светлова в «Грустной песенке». Сравним:

Раскрасавец двадцатых годов,
позабывший про старость и раны,

он и нынче, представьте, готов
нам служить неустанно.

Он когда-то гремел и блистал,
на него любоваться ходили.
А потом он устал и отстал,
и его позабыли.

По проспектам бежать не дают,
в переулках дожить разрешают,
громких песен о нем не поют —
со смешком провожают.

Но по улицам через мосты
он бежит, дребезжит и бодрится.
И с горячей ладони Москвы
все сойти не решится.

Датируется эта песня 1962 годом.

Так и комсомольцы Светлова, чей «жадный взгляд» так страстно горел в юности, не вызывают ничего, кроме сентиментального сострадания, и тональность окуджавовского стихотворения весьма близка светловскому. Уж конечно, его трамвай – не просто символ прежней Москвы: это образ давних лет, гремучих, опасных, страстных. «Позабывший про старость и раны» – какие там раны у трамвая, ясно же, что речь о герое той поры. Этого сострадания к прошлому Окуджава не стесняется, это же мы увидим позднее и в «Сентиментальном марше», – но образ настоящего, более романтичного, ему милей. Оттепельный троллейбус пришел на смену революционному трамваю, но едет его маршрутами; и пассажиры его по-прежнему находятся на службе – почему и названы «матросами». Это не случайные гости, а команда, выполняющая в ночи главную задачу: подобрать потерпевших крушение. Все отличие троллейбуса – в цвете и маневренности.

Но дело, конечно, не в этой нехитрой идеологической схеме, а в обаянии тогдашней ночной Москвы, ныне совершенно исчезнувшей, но тогда поистине сказочной. Ночные прохожие были редкостью, в опустевшем городе совершалось нечто таинственное, почти божественное – вспомним ночной проход героя по Москве из «Заставы Ильича», когда ему подмигивают светофоры. Ночной город – обещание будущего, но еще и союз тайно бодрствующих, блюдущих его покой: вот милиционеры

(они еще не казались тогда страшней бандитов), вот поливальная машина, вот укладывают асфальт. Все вовлечены в братство неспящих, как в пастернаковской «Ночи»; социалистическая Москва, в которой ночной жизни не было, выглядела подлинно мистическим городом. И всегда подспудно казалось, что где-то в этом городе бодрствуют наши спасители, которых днем за суетой не видно; таинственные городские ангелы, чьим попущением только и живы мы все. Это может быть веселый барабанщик, которого днем заглушает шум, а может – волшебный троллейбус, подбирающий печальных одиночек. Этой общей верой в подспудное спасение жил советский социум – и песня Окуджавы стала его гимном. Многие и сейчас не верят, что они никому не нужны, и свято убеждены, что какой-нибудь ночной ангел, прикинувшись троллейбусом, их и теперь подберет. И может статься, они даже правы.

2

«Песенка о Надежде Черновой» написана два года спустя. Удивителен феномен первого цикла Окуджавы – ученических вещей нет, апробация и окончательное оформление метода заняли от силы год. Но ровные вещи – не значит одинаковые: одним повезло больше, другим меньше, каждая находила свою аудиторию, и если «Надю-Наденьку» можно было услышать в студенческой или даже рабочей компании, «Медсестру Марию» пели редко, в интеллигентской среде, а уж «Надежду Чернову» вообще знали немногие. Сохранилось всего несколько фонограмм – в том числе одна полная, 1991 года. Практически нет сведений о том, что в шестидесятые Окуджава включал эту вещь в официальные концерты, а на квартирных пел без третьего куплета; этот вариант и ушел в народ.

«Надежда Чернова» – самый чистый пример окуджавовской «рамочности», когда сказано всё и ничего. Об этой песне – видимо, в силу поливариантности ее толкования и приложимости решительно ко всему, – написано мало; а между тем петь ее хочется, вещь энергичная, грустный марш, мгновенно запоминающийся, с живой разговорной интонацией. Слышно, что он и сам ее поет с наслаждением, с легким актерским наигрышем, что у него свидетельствует о радости, доставляемой процессом: «Мы успели сорок ты… вся… кни… прочитать…» – с дворовой ленцой, с развальцей. Интересно, что даже аккомпаниаторы Окуджавы на этой единственной полной записи не удосужились расспросить автора – он не любил расспросов, что имеется в виду,

но все-таки отвечал, а тут и предлог налицо: надо же мне понимать, что я исполняю! Но нет, не поинтересовались. Автор этих строк, который песню чрезвычайно любил, но категорически не понимал, предполагая обширный контекст (прежде всего исторический), впрямую спросил Окуджаву при первом посещении переделкинской дачи в 1992 году: кто такая Надежда Чернова, что имеется в виду? Может, партийный функционер какой, комсомольская богиня? Автор ответил неожиданно охотно: это черная надежда, русская надежда, символ родной безнадеги. Чем окончательно запутал ситуацию. Думаю, ни одному слушателю столь экстравагантный шифр не приходил в голову.

Приведем эту песню полностью, тем более что печаталась она считаные разы – впервые появилась в 1990 году в «Советской библиографии» в подборке «Из неопубликованного», потом была перепечатана в «Чаепитии на Арбате» и в «Библиотеке поэта» дана по этой публикации, с необоснованной, на наш взгляд, перестановкой второй и третьей строф (на авторской фонограмме порядок их другой, и он, кажется, удачнее – его и воспроизводят на большинстве бардовских сайтов):

Женщины-соседки, бросьте стирку и шитье,
живите, будто заново, все начинайте снова!
У порога, как тревога, ждет вас новое житье
и товарищ Надежда по фамилии Чернова.

Припев:

Ни прибыли, ни убыли не будем мы считать —
не надо, не надо, чтоб становилось тошно!
Мы успели сорок тысяч всяких книжек прочитать
и узнали, что к чему и что почем, и очень точно.

Прощайте, прощайте, наш путь предельно чист,
нас ждет веселый поезд, и два венка терновых,
и два звонка медовых, и грустный машинист —
товарищ Надежда по фамилии Чернова.

Глаза ее суровы, их приговор таков:
чтоб на заре без паники, чтоб вещи были собраны,
чтоб каждому мужчине – по паре пиджаков,
и чтобы ноги – в сапогах, а сапоги – под седлами.

Ни время, ни место, ни характер действия не указаны,

каждый вычитывает свое. И тут выясняется, что это свое у каждого на такой случай прибережено: речь может идти о депортации, аресте, эвакуации, уплотнении, призыве на военную службу или сборы, короче – о любом внезапном вторжении государства в частную жизнь. Таких вторжений в советской истории больше чем достаточно – и до войны, и после, а война прошла в этом режиме вся. Ситуация обобщается предельно, из нее вычленяется главное, и этим главным оказывается сочетание отчаяния и надежды – вечной, к сожалению или к счастью, спутницы безнадежных ситуаций. Александр Жолковский справедливо заметил, что сама структура текста отражает эту чересполосицу отчаяния и надежды: встык ставятся слова с самой что ни на есть негативной – и с ярко выраженной позитивной модальностью. Сплошной оксюморон: соседствуют «два венка терновых» и «два звонка медовых», романтическое «на заре» и начальственное «без паники», призыв бросить рутинные, надоевшие обязанности вроде стирки и шитья – и тревога, которую олицетворяет явление Надежды Черновой.

Эта оксюморонность – фирменный знак песен Окуджавы: «веселые похороны» в «Мартовском снеге», «пьют и плачут, любят и бросают» в «Чудесном вальсе», «гладят. чужих и нелюбимых» («Всю ночь кричали петухи»), «припортовые царевны» («Песенка о моряках») – да и «комсомольская богиня» той же породы. Столкновение несочетаемых и враждебных понятий, слов из разных стилистических рядов – еще одна примета пожившего, повидавшего жизнь человека, умеющего пригасить пафос цинизмом и вернуть штампу живое обаяние.

Добавим, что само словосочетание «товарищ Надежда» по сути не менее оксюморонно, чем «Надежда Чернова». По отношению к оттепельной стилистике оно звучит откровенной пародией. Началось это, как почти все в советской пропаганде, с Маяковского: «Товарищ Жизнь, давай быстрей протопаем». В случае Маяковского Жизнь оказалась плохим товарищем (как и Надежда – в случае Окуджавы). В позднесоветской, розовой, насквозь фальшивой эстетике «товарищем» объявляли кого угодно; эталоном такой фальши стала песня на стихи Роберта Рождественского из экранизации «Как закалялась сталь» 1973 года – «Ты только все, пожалуйста, запомни, товарищ Память. Ты только не взорвись на полдороге, товарищ Сердце»… В этом было уже нечто от Франциска Ассизского с его обращениями «братец волк» и «братец тело». О том, насколько все это было тошно уже в 1959-м, как раз и свидетельствует окуджавовская «товарищ Надежда», но у Окуджавы прием, конечно, шире пародии. Товарищ Надежда – конкретное лицо, иллюзии, воплощенные в

облике комиссарши: надеялись, верили, – а товарищ Надежда уже стоит на пороге, вручая повестку либо передергивая затвор.

Вся советская жизнь проходит в состоянии непрерывной мобилизации – то на новые трудовые свершения, то на военные подвиги, то на массовые высылки, и куда бы ни увозил в очередной раз «веселый поезд» – ясно, что уклад рухнул и предстоит пугающая перемена. Кстати, «веселый» тут – единственная отсылка к эпохе; «пятьсот веселый» – поезд, составленный из товарных вагонов, на котором заключенные возвращались из лагерей (на таком вернулась в 1947 году и мать Окуджавы). Эта примета явно отсылает к репрессиям; велик соблазн увидеть в песне историю возвращения из ада – но третий куплет намекает как раз на мобилизацию: Надежда является не с тем, чтобы освободить, а с тем, чтобы вынести приговор. Требования ее безапелляционны: «чтоб вещи были собраны. и чтобы ноги – в сапогах, а сапоги – под седлами». Стало быть, по коням. В каждой советской повестке императивно указывалось, что при себе иметь. Списки разрешенного имущества сопровождали от рождения до гроба: являясь в детсад, в школу, в больницу, на призывной пункт, в тюрьму, даже и в морг. Список этот наличествует и здесь: «по паре пиджаков», сапоги, седла. Тайной остается, куда собираются мужчины в таком составе (беря с собой женщин, поскольку «соседкам» предлагается бросить стирку и шитье – к чему теперь поддерживать убогий быт, когда он кончился!). Окуджава нарочно отфильтровывает готовые версии, нагнетая нарочито противоречивые детали: едут все вместе, в бывшем товарняке, предполагаются седла, в итоге этой толпе переселенцев-призывников достанутся почему-то два терновых венка на всех. Неважно, куда и зачем, – важна схема. Так и уезжали всю жизнь, и все надеялись.

Отдельную загадку представляет припев: кто такие эти мы, отказывающиеся считать прибыли и убыли? Сколько можно понять, речь о принципиальном отказе обсуждать свою участь, подсчитывать плюсы и минусы эпохи; тогда привязка к контексту становится очевидной – ведь с 1956 по 1961 год, между XX и XXII съездами КПСС, в стране шли бурные дискуссии о культе личности Сталина, и не только в печати (там они как раз велись метонимически, существовал специальный словарь – «отдельные ошибки», «перегибы», «злоупотребления» и т. д.), а в каждом студенческом общежитии, на каждой кухне. Подсчет «прибылей и убылей», а стало быть, и дискуссия о неизбежности и пользе тоталитаризма для формирования мощной империи (эта версия популярна и посейчас) Окуджаву интересовать не могли; более того – они были ему отвратительны. Хватит, «узнали, что к чему и

что почем, и очень точно». «Сорок тысяч книжек» – здесь такая же ироническая гипербола, как гамлетовские «сорок тысяч братьев», издевка над попытками сослаться на книжный опыт при разговоре о людских судьбах.

Песня эта хорошо поется, просится на язык – не для хорового, конечно, исполнения, а для уединенного напевания; дело не только в ее энергичном ритме, вольготном, с синкопами и инверсиями, хорее, а в интонации, в доминирующей эмоции, которая заразительна, но не так-то проста. Автор вспоминает прошлое со скорбью и одновременно некоторым глумливым злорадством – не надо пудрить мозги прибылями и убылями, все знаем; он явно издевается над ситуацией вечной боеготовности – и столь же неиссякаемой, бессмертной надежды, которая жалка и смешна в описанных обстоятельствах. Ведь всех этих людей, строителей нового мира, переселенцев и сосланных, конвоиров и подконвойных, вела, срывала с места, запихивала в пятьсот веселый поезд – Надежда. Та самая, к которой обращается лирический герой «Сентиментального марша»; та, в верности которой Окуджава столько раз клялся. Но в том и залог его всенародной славы, что на десяток жизнеутверждающих или по крайней мере светлых песен приходилась у него одна желчная, депрессивная и притом насмешливая.

Такие песни были не особенно популярны – что греха таить, чувствам добрым мы предаемся охотней, ибо они нас красят; совместное исполнение «Союза друзей» или элегическое прослушивание «Песенки о Моцарте» погружает душу в лестную для нее меланхолию, в мир, так сказать, прекрасного, и следовало бы говорить об этом без иронии, кабы не горы банальностей, навороченных на эту тему. Однако иногда Окуджава вдруг забывал о собственных оптимистических декларациях и впадал в нешуточную депрессию – тогда рождались шедевры. Например, «Настоящих людей так немного» с убийственным выводом: «На Россию – одна моя мама, только что она может одна?» Интересно, что на этот вывод 1956 года никто не обижался, хотя все слушатели тем самым объявлялись ненастоящими (правда, деля этот порок с автором). Понятно было состояние отчаяния и загнанности, в котором говорятся такие вещи. Никто не упрекал Окуджаву в мизантропии после короткой песенки конца пятидесятых:

Что нужно муравью, когда он голоден?
Две жирных тли. Паси, дурак, паси…
Не перечесть счастливых в нашем городе —
их много так, что Боже упаси!

(В «Библиотеке поэта» это четверостишие с какой-то радости датировано по первой публикации в сборнике 1993 года «Посвящается вам», тогда как существует фонограмма, где всё – и голос, и манера исполнения – недвусмысленно указывает на 1958–1959 годы, да и не сочинял Окуджава с тех пор песенок по четыре – шесть строк, заново открыв в себе песенный дар, он несколько месяцев пел почти всё вновь написанное, впоследствии отбрасывая музыку.)

Той же меланхолией и насмешкой продиктованы «Ах, война, она не год еще протянет», и «Старая солдатская песня», и добрый десяток других сочинений; это и есть «черная структура голубого», о которой писал Аксенов в «Золотой моей железке». Песни Окуджавы потому и обладали аурой абсолютной подлинности, что за авторскими призывами, романтическими порывами, сентиментами и умилением стояло трезвое и страшное знание – именно этот контраст лежит в основе окуджавовской поэтики, иронически подсвечивая фирменные авторские высокопарности.

Ни в одном другом сочинении Окуджавы не явлена с такой наглядностью универсальность его манеры, позволяющей вставлять в одну рамку бесконечное число личных картинок, частных воспоминаний и произвольных ассоциаций. Заданы лишь самые общие характеристики ситуации – внезапность и принудительность перемены, верховный авторитет, от имени которого она навязывается, напрасная надежда, готовность к новым испытаниям, категорическая неготовность видеть во всем этом благотворность и «прибыльность», – и готова картина, которую каждый волен примерить на себя, ибо нет в России человека, кроме новорожденных, кого бы подобные мероприятия не затрагивали. Впрочем, может, и у новорожденных перед десантированием в мир происходит что-то вроде мобилизации.

А откуда он взял «Надежду Чернову» – догадаться нетрудно. Надежда Чернова, в девичестве Дурова, – легендарная кавалерист-девица (1783–1866). О ее фамилии по мужу Окуджава не мог не знать – он с юности любил русскую мемуарную прозу, в особенности относившуюся к 1812 году. В фигуре Надежды Черновой, и без того символической, трудно не увидеть еще один символ – героиня войны пребывала в совершенном забвении, покуда ее не извлек оттуда Пушкин, издавший со своим предисловием в 1836 году ее «Записки». Тоже небось надеялась, что после войны все переменится.

Глава девятая
ОЛЯ БАТРАКОВА И ДРУГИЕ

1

В 1959 году у Окуджавы начался роман с Ольгой Батраковой – платонический, но оттого не менее пылкий. Ей был двадцать один год, она окончила Ленинградскую лесотехническую академию, в Москве жила у тетки в Сокольниках, а работала в Крюкове, в ближнем Подмосковье. Познакомилась с молодым поэтом Давидом Шраером-Петровым, который и отвел ее в объединение «Магистраль» – послушать новых литераторов. Он потом многократно раскаялся – Окуджава заинтересовался Олей сразу, и это оказалось взаимно.

Ольга Батракова – первый московский роман Окуджавы после возвращения из Калуги. Ей посвящены лучшие песни 1959–1960 годов: «Песенка о московском муравье», «И когда удивительно близко.», «И когда под вечер над тобою» (более известная как «Ситцевые женщины»). Как всегда у Окуджавы, «повод и причина» расходились подчас чрезвычайно далеко: «Муравей» появился после того, как Окуджава встретил Олю на платформе Ленинградского вокзала (она приехала из Крюкова, он ждал ее, чтобы отправиться в ЦДЛ) – и заметил ее легкие туфли. У него в тот день была зарплата, назавтра он нашел ей в комиссионке китайские сапоги, а туфли безжалостно выбросил. Через неделю она прочла про «старенькие туфельки ее», а скоро Окуджава подобрал и мелодию. Стихов он посвящал ей множество, большинство осталось неопубликованным.

Без надежды, без сожалений
вглядываются в меня, грозя,
светло-карие твои,
оленьи
иудейские твои глаза.
И сливаются за плечами твоими
где-то
в глубинах времен
славянское твое имя
с грешной славой твоих племен.

И за то, что ты рассказала,

где твоих кочевий полоса,
жгут меня,
последнего вассала,
под вечерней толпы голоса
возле Ленинградского вокзала
иудейские твои глаза.

Это – 14 ноября 1959 года; он и не думал напечатать этот текст. Ольга ему нравилась еще и тем, что была «с судьбой», «с драмой» – школу, например, закончила в Магадане, где преподавали сплошь расконвоированные заключенные, почему она и выросла вызывающе несоветской. И еще ему нравилось, конечно, это слияние кровей – сам метис, он любил это, и огромные карие глаза белокожей блондинки навели его на романтические «кочевья», хотя кочевья действительно были – родители-инженеры ездили по всей стране, и детство ее прошло в семи городах.

Сколько злого в твоем характере,
губы горькие, как полынь.
Даже пальцы твои – каратели,
только смирные
до поры.

Не щади ты меня, пожалуйста,
знать, без горечи жить нельзя.
На краю моего пожарища
Суетятся мои друзья.

И поглядывают с опаскою,
и не в силах податься прочь,
над закваской моей арбатскою
размышляют и день и ночь.

А пожарище разгорается.
Черт с тобою, гори, мой дом!
Беды частные не караются
на земле никаким судом.

Из этих стихов, датированных 19 декабря 1959 года, ясно, что Окуджава относился к Ольге Батраковой более чем серьезно – семья его трещала по швам. Охлаждающе действовала ее нерешительность – она была младше его на четырнадцать лет и

вдобавок не собиралась замуж так рано. Он привел ее в «Литгазету», где работал сам, – отвечать на письма графоманов. В декабре 1959 года Окуджава отбыл в Ленинград – вместе с Рассадиным жил в «Октябрьской», в номере 406 («с ванной, но без душа», иронически рапортовал он в письмах), и оттуда писал Ольге ежедневно. Письма эти она хранит: как почти все его известные нам любовные послания, они иронически стилизованы. «Когда-нибудь, конечно, когда вам привалит куча „своего счастья“, вы разучитесь вспоминать жалкие бумажки в клеточку. Но сегодня, поверьте, человечество готово нести меня на руках, и лишь кое-какие недостатки мои мешают ему совершить это. Целую тебя. И, конечно, украдкой. И, конечно, в такси. И, конечно, наспех».

В 1960 году эти отношения еще продолжались, но Ольгу пугала безбытность – у Окуджавы не было ни серьезных намерений, ни элементарной возможности завести семью. Негде было жить, некуда привести ее – они встречались то у Поженяна, то у Левитанского. Вскоре она вышла замуж за молодого ученого, киевлянина Юрия Погребного. Через месяц получила письмо: «Мне очень скверно без тебя. Булат».

Роман, все заметней переходя в дружбу, продолжался – пусть с редкими встречами, – и в шестидесятые, пока Ольга не вышла замуж за поэта Юрия Ряшенцева. В 1989 году Окуджава случайно встретился с ней и узнал, что у нее нет «Избранного» – через неделю она получила посылку. Позвонили с почты: «Вам может прислать посылку Окуджава?» – «Да». – «Ой, можно, я сама принесу?» Окуджава был уже персонажем мифологическим. В посылке оказалось «Избранное» 1984 года с надписью: «Оле с тридцатилетней любовью».

Говоря о Батраковой, мы должны развеять одно недоразумение, связанное с воспоминаниями Давида Шраера-Петрова – глава из них под названием «Гусар с гитарой» опубликована в американском русском журнале «Время и мы» в 1989 году (№ 105). Это чистая беллетристика, но А. Крылов и А. Кулагин в статье о повести «Фотограф Жора» (в остальном безупречной) выводят из нее, пусть с оговорками, коллизии ранней окуджавовской прозы, хотя сама Ольга Батракова не усматривает в «Фотографе» никаких намеков на их отношения. На Татьяну Трубникову, главную героиню, она совсем не похожа (упоминаются разве что «пухлые губы»), и биография родителей Трубниковой списана скорей уж с судьбы Шалвы Окуджавы и его жены. Что касается самих мемуаров Шраера-Петрова, Бог ему судья. Сцена его визита к Окуджаве в 1962 году в гостиницу «Октябрьская», с ножом, для выяснения отношений из-за Ольги.

смятение Окуджавы, его просьба «Только не при нем», приглашение посетить его вечерний концерт. и якобы на диване в это время спит мальчик, его сын… воля ваша, все это очень странно. Летом 1962 года Окуджава приехал в Ленинград не выступать, а жить; сына он с собой не брал (мальчик вообще никогда не ездил с ним на гастроли); сама Батракова к этому моменту уже два года как была замужем за другим, и естественней было бы выяснять отношения с ним; наконец, Окуджава многократно говорил в интервью, что умеет за себя постоять («Правда, я не обязательно оказался бы победителем, но это и не важно»). Сталкиваясь с прямой агрессией, он, воспитанный в арбатском дворе, реагировал круто, так что если бы кто-то явился к нему с ножом, представить «смятение» еще можно, а вот просьбу сходить вечером на концерт и во всем убедиться – уже трудно. С чувством собственного достоинства у него все обстояло отлично, он реагировал на выпады даже с опережением. Недоверие к этим стр-растям никак не подрывает моего читательского уважения к Шраеру-Петрову, прежде всего – хорошему поэту, повлиявшему, между прочим, и на Окуджаву: в поэме, посвященной Ольге Батраковой, была строчка об «ослепших ключах», которые врезаются в замки, – и это немедленно отозвалось в «Песенке о моей жизни».

2

В 1960 году Окуджава пережил еще одно – правда, столь же кратковременное – увлечение: он влюбился в молодую актрису Жанну Болотову, которой успел посвятить песню «По Смоленской дороге». Сочинил он ее в январе шестидесятого, отправившись от «Литературной газеты» с выступлением в Пушкинские Горы – в обществе Юрия Левитанского, в насквозь промерзшей редакционной машине. По признанию самого Окуджавы, это был единственный случай, когда мелодия пришла раньше слов – стихи он дописал два дня спустя. Роман с Болотовой длился недолго – в нее с первого курса ВГИКа (куда она поступила уже знаменитой, успев в десятом классе сняться в фильме «Дом, в котором я живу») был влюблен Николай Губенко; на третьем курсе она поссорилась с ним и с досады вышла за художника Николая Двигубского, с которым через несколько месяцев развелась, чтобы потом уже сорок лет не расставаться с любимым.

В это время жена Окуджавы с сыном летом живут на литгазетовской даче в Шереметьеве, зимой – на съемных квартирах, сам он ночует то дома, то у матери, и оба они с

Галиной – по негласному уговору – не лезут в жизнь друг друга. У нее роман с популярным актером Николаем Гриценко, с которым они познакомились в одной из писательских компаний, и она не особенно его скрывает.

Конечно, «По Смоленской дороге» – песня не только и не столько о Жанне Болотовой, хотя Окуджава думал и о ней, девятнадцатилетней; несмотря на молодость, она отлично знала ему цену – Станислав Рассадин вспоминает, как бережно и почтительно она несла его гитару, отправляясь вместе с Окуджавой на рассадинский день рождения (сам поэт нес подарочный торшер). Однако долгих отношений не было и быть не могло – прежде всего потому, что сам Окуджава не мог окончательно уйти из семьи. Он был крепко повязан долгом – не столько денежным, сколько нравственным: шанс получить московское жилье у него впервые появился в 1960 году, надо было срочно, за два дня, внести две с половиной тысячи, и полторы из них перечислил из Свердловска младший брат Галины Геннадий, работавший там после окончания института. Этот долг семья выплачивала до 1964 года. Дом 16 по 2-й Аэропортовской, где Окуджаве досталась квартира 305, был достроен в конце шестьдесят второго и заселялся в начале следующего года. Квартира была двухкомнатная, окнами во двор, на восьмом этаже.

Так что у всех его романов начала шестидесятых был привкус недолговечности: некуда пойти, некуда уйти. Он все больше отдалялся от семьи, но до поры скрывал это. Может быть, именно эта тоска – один из подспудных источников песни «По Смоленской дороге», но дело не только в ней: это был вообще один из любимых советских романсов – прежде всего потому, что советский человек постоянно, много и неудобно ездил, его то и дело срывала с места насущная необходимость выдвигаться в очередную командировку. Страна большая, оттого и постоянные разлуки. Песня, собственно, не столько о любви, сколько о Родине: это ее холодные глаза светят над дорогой, это ее любовь так ненадежна. Окуджава здесь опять смещает – незначительно, на градус – традиционную советскую фабулу, здесь-то и появляется горчинка, заветная разомкнутость. В стандартной советской лирической песне он куда-то едет – она трепетно ждет. В песнях Окуджавы нет никакого намека на то, что ждет, что действительно любит, что дождется: глаза холодные и далекие, как звезды. «Глаза – словно неба осеннего свод, и нет в этом небе огня». Сколько ни езди, ни трудись, ни воюй – любви не выслужишь; и когда наши женщины «встречают нас и вводят в дом» – ничего не поделаешь, «в нашем доме пахнет воровством».

В том-то и горечь, что, куда бы ни уехал по Смоленской дороге, от этих глаз не уедешь; да, может, потому и уехал, что любовь обманула. «Может, будь понадежнее рук твоих кольцо.» Не изменит и не обманет – только она, дорога, вечная спутница, с ее лесами и столбами, с подсказанным ею ритмом. Но и самый ритм обрывист, неправилен: пятистопный анапест – с выпадающим слогом на четвертой и пятой стопе; в самой этой неправильности – нестыковка, несдержанное обещание. Маршал Жуков уверял, что слышал эту песню еще на фронте; новое подтверждение слов Самойлова о том, что точно не слово Окуджавы, а его состояние. Слова могли быть любые, но Жуков помнил такое состояние, Родину, перед которой не выслужишься, как ни старайся (в неблагодарности Родины ему не раз суждено было убедиться), подругу, в чьей любви нельзя быть уверенным, долг, который гонит из дому. Все, что делается здесь, – делается под чьим-то холодным, нелюбящим взглядом, да еще и метель в лицо. Но судьбу, как известно, не выбирают.

Эта песня упрочила славу Окуджавы – ее мгновенно запела вся страна. Шестидесятый год прошел под знаком стремительного нарастания его всесоюзной известности. Связано это было не только с тем, что он все чаще выступал, а страна наконец до него дозрела: причина, так сказать, техническая. К 1960 году громоздкие и дорогие магнитофоны «Днепр» («Днепр-9» весил 28 килограммов и стоил 120 пореформенных рублей, то есть всю среднюю зарплату) стали вытесняться более легкими и дешевыми «Чайками», более качественными «Мелодиями», и через два года после начала квартирных выступлений Окуджавы его песни наконец разлетелись по всей стране на катушках. Первую более или менее профессиональную запись, по воспоминаниям Льва Аннинского, он сделал осенью 1959 года, зазвав Окуджаву к себе домой, хотя Инна Лиснянская указывает, что впервые большую подборку окуджавовских песен она записала на Садовой-Каретной, в квартире Аллы Рустайкис, певицы и поэтессы, чья песня «Снегопад» поется и посейчас. Там собралось человек десять молодых поэтов, в том числе три будущих участника «Тарусских страниц» – Окуджава, Винокуров, Корнилов; была совсем молодая Светлана Евсеева, мэтр «Магистрали» Григорий Левин, позже пришел Андрей Вознесенский. Магнитофон специально привез из Харькова в Москву местный критик и журналист Лев Лившиц – ниже мы расскажем о его дружбе с Окуджавой. Решили записать две бобины – одну с импровизированным авторским вечером собравшихся поэтов, другую с песнями. Окуджава напел десяток песен, и запись эта принялась разгуливать по Москве – ее услышал знаменитый

джазист Эдди Рознер и позвонил Окуджаве с предложением написать собственную музыку на «Арбат» (авторская ему не понравилась). Окуджава некоторое время колебался – вдруг одна легализованная песня на профессиональную музыку проложит дорогу другим? – но в конце концов отказался.

Не надо забывать и о феномене его имени, загадочного, непривычного, способствовавшего славе. Владивостокский филолог Роман Чайковский написал замечательную статью об имени Окуджавы в русской поэзии: мало кому посвящали столько стихов, и рифмы не баловали разнообразием. Окуджавой – державой, ржавый, моложавый; но и это создавало семантическое поле, сложный образ немолодого уже, но худощавого и моложавого чужака среди ржавеющей державы. Россия любит экзотику, а поскольку Окуджава – не самая типичная грузинская фамилия, без узнаваемых суффиксов – дзе и швили, то автор странных песен одно время олицетворял собой иностранца вообще, инопланетянина, волшебным образом запевшего по-русски. Добавим сюда гордое имя «Булат», дававшее повод для бесчисленных каламбуров – «Все возьму, сказал Булат», и действительно завоевывал всех: кто раз услышал имя и песни, уже не мог забыть ни того ни другого.

Особенно любили его в Ленинграде, у которого к началу оттепели окончательно сформировался образ города контркультурного, авангардного, не слишком любимого властями, поощряющего неформальное искусство; не просто культурная столица, а вызов официозной Москве. Здесь у Окуджавы были знаменитые поклонники – главным образом среди кинематографистов, среди которых его песни распространял и пропагандировал Владимир Венгеров. Он оценил сочинения Окуджавы раньше многих, он же познакомил его с Исааком Шварцем – будущим любимым соавтором. Во время декабрьских выступлений 1959 года к нему в «Октябрьскую» пришел познакомиться драматург Александр Володин. Окуджава тогда на концертах не пел, ограничивался чтением, но в дружеской компании по просьбам ленинградских друзей запел. Володин слушал и неудержимо плакал – сам себе удивляясь: «Слезы катились и катились по щекам… Я сразу понял, что он послан нам откуда-то свыше». На следующий день он пришел опять и уговорил Окуджаву приехать в Ленинград через месяц – выступить в здешнем Доме кино. Соберутся хорошие люди. Окуджава долго отнекивался – «я не профессиональный исполнитель», – но Володин так пылко его уговаривал, что он согласился. В январе 1960 года состоялось это первое публичное выступление – в маленьком тогда зале ленинградского Дома

кино. Володин думал позвать человек пятнадцать, но собралось около сотни. Сам он вспоминал о своих попытках делать рекламу Окуджаве: «Это обязательно надо услышать!» – «Что, хорошие стихи?» – «Не в этом дело!» – «Хорошо поет?» – «И не в этом!» Сходные вещи говорил парижским друзьям Вознесенский: «У нас появился новый поэт, который не читает, а поет свои стихи. Стихи обычные, музыка непрофессиональная, поет посредственно, все вместе гениально».

Окуджава перед выходом на сцену попросил Володина, говорившего вступительное слово: «Не говорите, что это песни. Скажите, что стихи». Володин это коротко объяснил и уступил место Окуджаве – он с юности не был склонен к публичным выступлениям. Окуджава с вечной самоиронией рассказывал: «Вечер получился в двух отделениях. Я вышел, спел песни, которые у меня тогда были. Потом сделали перерыв, и я опять спел эти песни». Пел он тогда и «До свидания, мальчики», и недавно написанный «Арбат», и уже знаменитый «Троллейбус».

А два месяца спустя, в начале весны 1960 года, Окуджаве позвонили из московского Дома кино и сказали: что ж вы, москвич, у ленинградцев выступаете, а у нас не хотите? И он согласился, потому что на одном из «вторников» в «Литературной газете» – на расширенном заседании редколлегии, куда приглашались московские писатели и журналисты, – он уже выступил вместе с Коржавиным в импровизированном концерте: Коржавин читал, Окуджава пел, и заметка об этом появилась в газете. Уже вроде была легализована эта его особенность – да, вот так человек исполняет свои стихи, что страшного? И потом, кинематографисты – все-таки не писатели, профессиональная ревность не должна застить им глаза.

На этот вечер, никого не предупредив, пришла и его мать. Никто не знал, что Ашхен в зале. Может, это бы кого-то остановило. С ней был Виктор Окуджава. По его воспоминаниям, Окуджава начал с песни о голубом шарике, и в зале слышались не только свистки, но и одобрительные крики, и даже требование спеть «Полночный троллейбус». И если б он допел, вполне возможно, что зал бы под действием этой музыки угомонился. И не на таких действовало – партийцев завораживало! Но в нем опять проснулось то ли кавказство, то ли арбатство, – и он ушел.

Это был субботний вечер отдыха, 4 марта. Во всех устных рассказах о том провале он подчеркивает: рядом был ресторан, из него пахло шашлыком. В первой части вечера показывали документальный сатирический фильм совсем молодого Элема Климова, сделанный в соавторстве с Анелей Судакевич – «Осторожно, пошлость!». Только что законченная картина была

климовской курсовой за второй курс. Во втором отделении Окуджава должен был петь. Ведущий вечера Василий Ардаматский представил его. Ардаматский прославился в 1953 году как автор крокодильского фельетона «Пиня из Жмеринки» – это был чистейший образчик антисемитизма, опубликованный уже после смерти Сталина, 20 марта (остановить последнюю кампанию, начатую вождем, было не так-то просто, да и струны она затронула чересчур живые, многим понравилось). Впоследствии Ардаматский стал лауреатом премии КГБ СССР за остросюжетные повести о чекистах. Он представил Окуджаву иронически – вот, мол, товарищи, новый поэт, он пришел с гитарой. Окуджава вышел на сцену и по обыкновению предупредил: я не профессиональный исполнитель, не певец. И начал петь. Это была песня 1957 года «Вы слышите, грохочут сапоги».

Вероятно, это был не самый удачный выбор. «Сапоги» меньше всего похожи на традиционную военную песню, больше того – они развенчивают советскую военную мифологию, в них нет ничего о героизме, зато много о неистребимой неверности, о том, что никто не вернется прежним и не застанет своего мира неизменным. Признать вслух, что наши женщины нас не ждут, пока мы там, на фронте, спасаем человечество, – уже неслыханная смелость. А как же героизм наших подруг в тылу? На что посягаем?! На третьем куплете в зале начался свист, и Леонид Кмит, прославившийся исполнением роли Петьки в «Чапаеве», том самом «Чапаеве», которого бесконечно пересматривали и в которого играли арбатские ребята, зычно крикнул: «Осторожно, пошлость!»

Ардаматский, даже не думая прекратить шум в зале, подлил масла: вот, товарищи, посмотрели фильм, а вот иллюстрация.

Окуджава не допел, взял гитару на плечо и ушел. Уходил он гордо и независимо, но Юрий Нагибин угадал его состояние, немедленно выбежал из зала искать и утешать, увез поэта к себе домой и до глубокой ночи отпаивал шампанским и коньяком. Он был одним из первых яростных поклонников Окуджавы, предпочитал его песни сочинениям своего друга Александра Галича, пропагандировал за границей. Окуджаву ждали в этот вечер в другом доме – московский прозаик и журналист Илья Зверев, автор школьной повести «Второе апреля» и одного из лучших рассказов о сталинизме «Защитник Седов», праздновал день рождения (он родился 3 марта). Там были и Станислав Рассадин, и другие друзья Окуджавы, и ожидался триумф: шутка ли, первое публичное выступление в Москве! Окуджава позвонил и сухо извинился за то, что не придет.

Провал этот на первый взгляд загадочен: год спустя Окуджава будет выступать на Харьковском тракторном заводе – и его пение утихомирит и заворожит зал, готовый взорваться негодованием против московских литераторов, показавшихся пролетариату лицемерными и сытыми. Как же так – в шестидесятые его слушают рабочие Харькова, Ульяновска, Нижнего Тагила и переписывают друг у друга слова, и шлют благодарную почту – а тут! свои! московская артистическая богема! – но в том-то и штука. Мы уже говорили о диктате профессионалов – по сути, конечно, не эстетическом, а идеологическом. Завсегдатаи московского Дома кино, по крайней мере в те времена, ощущают себя закрытой кастой и высокомерно презрительны к чужакам. Это одна из самых привилегированных каст в советском социуме, люди, которым многое можно: им принадлежит монополия на богемность, доступ за границу, контакты с иностранными звездами (все эти черты московской творческой интеллигенции высмеяны в цитированной поэме Полякова о Монтане, – а ведь Монтан приехал петь для рабочего класса! Он не отказывался петь в огромных холодных залах заводских клубов, но демонстративно ушел с выступления, организованного Союзом писателей). Окуджава пришел на вечер «для своих» – и его демонстративный дилетантизм показался им посягательством на «допущенность»: не-е-ет, извините, здесь сидят профессионалы, узкий круг народных любимцев! У советского общества не столько классовая, сколько кастовая структура: чужакам не прощают. Это было высмеяно два года спустя в хуциевской «Заставе Ильича», где Аня (Марианна Вертинская) вводит пролетария в «свой круг» – в компанию прибогемленной молодежи. Весной 1960 года Окуджаву освистали «прикормленные», он попался на зубок советской артистической элите – хотя именно ей-то, состоящей как-никак из людей одаренных и чутких, стоило бы распознать оригинальность и прелесть его искусства. Разумеется, потом – как всегда бывало в его биографии – он войдет в круг московских кинематографистов как равный, включать его песни в картины станет хорошим тоном, но весенний вечер отдыха запомнится. В 1967 году Окуджава выступал в Доме кино снова, уже мэтром. В кратком вступительном слове он сказал: «Тогда меня освистали, я этого не забыл, и даже вижу здесь в зале кое-кого из тех, кто тогда мне кричал „Осторожно, пошлость“». Прямо перед ним сидела Зинаида Кириенко, смущенно засмеявшаяся при этих словах.

Вспомним: именно коллеги-писатели исключили Окуджаву из партии в семьдесят втором (решение было остановлено на уровне горкома); именно коллеги травили Галича, исключали из

творческих союзов Чуковскую, Солженицына, Неизвестного, громили «Метрополь». Неприязнь к любым официальным творческим объединениям сопровождала Окуджаву всю жизнь – именно она в начале перестройки толкнула его и десяток его единомышленников к созданию альтернативной писательской организации «Апрель». Тогда же, в 1985 году, он спел на мотив «Меж высоких хлебов» ядовитую песню:

Век двадцатый явился спасателем,
потому и гордимся мы им.
Было трудно в России писателям,
достоевским и разным толстым.

Чужды были им сборища шумные,
обходились без творческих уз,
и поэтому головы умные
их собрали в единый Союз.

Всё вдруг ожило, всё вдруг устроилось,
всё наладилось: только бы жить.
И писателей сразу утроилось,
так что есть кем кого заменить.

В главном зале под коркою глянцевой,
чтоб никто отвертеться не смог,
перед кровными и иностранцами
вожделенный разлегся пирог.

И, забывши всё мелкое, личное,
каждый мог, отпихнувши врага,
выбить место себе поприличнее
и урвать от того пирога…

Я не знаю, на что и рассчитываю,
но с большим удивленьем гляжу,
как и сам от той корки отщипываю
и с надеждой туда прихожу.

К счастью, провал не заставил Окуджаву отказаться от публичных выступлений. Уже в сентябре 1960 года он снова произвел фурор в Ленинграде – на этот раз в аудитории куда большей, чем скромный зал Дома кино. 20 сентября «Литературка» проводила в главном зале Дворца культуры имени Первой пятилетки общегородскую читательскую конференцию.

Выступали в основном питерские авторы – сначала Ольга Берггольц, потом Юрий Герман, стяжавший дружные аплодисменты (он ругал «Литгазету» за необъективность – там чуть не в каждом номере фотопортреты Шолохова, а о живой и актуальной литературе ни слова, и «оплевывают грязью Эренбурга»; москвичи вяло оправдывались). Окуджава все время молчал, сидя в президиуме, и выглядел странно высокомерным, хоть и был там младше всех. В конце конференции он взял прислоненную к стулу гитару и вышел на авансцену. Установил на ней стул. Поставил на него ногу, подстроил гитару и запел «Бумажного солдата». На этой встрече присутствовал ленинградский филолог Борис Фрезинский. По его воспоминаниям, зал – насторожившийся при виде поэта с гитарой – был покорен первыми же строчками. И дискуссия мгновенно улеглась – стало ясно, что все эти споры, по сути, мимо темы. Литературная полемика представилась чем-то малозначащим. Либералы-прогрессисты и неоконсерваторы завороженно слушали. Москвичи гордо улыбались: вот кто у нас есть!

Но в Москве больших выступлений у него не было до июня 1961 года – до вечера в кафе «Артистическое», на котором он впервые спел «На мне костюмчик серый-серый»:

А люди в зале плачут-плачут —
Не потому, что я велик,
И не меня они жалеют,
А им себя, наверно, жаль.

А скандал в Доме кино скоро забылся. Даже из «Песенки о моей гитаре» исчезла строчка «Пусть Ардаматский свое кричит». Стало – «Пускай завистник свое кричит». И то сказать – кто из внимающих этой гитаре помнит теперь Ардаматского?

Глава десятая
«ЧЕРНЫЙ КОТ» И «ЧЕРНЫЙ МЕССЕР»

1

Эта двойчатка схожа ритмически и мелодически: в обоих случаях – маршеобразный мотив и четырехстопный хорей. Роднит их и то, что обе трактовались самым примитивным образом, далеким от авторского замысла, – что Окуджаву в конце концов начало раздражать: «Черного кота» он позже почти не пел, а «Черный мессер» вообще известен в единственной фонограмме. Стихи, впрочем, широко распространились благодаря мелодии, сочиненной бардом Алексеем Васильевым (не путать с Георгием). Парадокс в том, что крамольный со всех точек зрения «Черный кот» был спокойно себе напечатан в «Сельской молодежи» в январе 1966 года, а лояльный с виду «Мессер» пролежал до 1988-го, до небольшого сборника «Посвящается вам». Видимо, «Кот» – даже если понимать под ним Сталина, против каковой трактовки Окуджава усиленно возражал, – вписывался в рамки, а «Мессер» посягал на абсолютную святыню, примирявшую всех, – на Великую Отечественную (к которой, как увидим, не имел отношения). Скажем сразу: ложные, соблазнительно-прямолинейные трактовки этих двух сочинений связаны именно с тем, что в них видели историю о противостоянии внешнему врагу – в первом случае тирану, во втором агрессору, – тогда как обе о внутренней коллизии. В октябре 1963 года, выступая в Ленинграде, на прямой вопрос молодого дальневосточного поэта Владимира Дагурова – мол, не Сталин ли имеется в виду? – Окуджава с загадочной улыбкой ответил, что песня вообще не про кота, а про жильцов; эту формулу с незначительными вариациями он повторял и после, в том числе в восьмидесятых, когда развенчание Сталина сделалось государственно поощряемым делом. Смешно подозревать автора в робости – у него и в самые глухие времена были куда более откровенные сочинения о Сталине и сталинизме, и там адресат назван впрямую. Вероятно, жильцам приятней было думать, что все дело в коте, а не в собственной их трусости. Было же сказано: «Он не требует, не просит, желтый глаз его горит – каждый сам ему выносит и „спасибо“ говорит». Кот, что ли, виноват?

Мифология черного кота в отечественной литературной традиции – восходящей, понятное дело, к средневековым

европейским легендам о дьяволе, чьим неизменным спутником является черная кошка, – реанимировалась в советские времена, когда религиозное сознание стремительно деградировало; христианство с его гордым презрением к приметам оказалось в подполье – хотя оно и во времена своего официального торжества было в России достоянием немногих свободных умов, а в массе торжествовало самое пещерное суеверие. В тридцатые годы это суеверие распространилось до чудовищных масштабов, поскольку человек, живущий в постоянном страхе, пытается усмотреть намек на свое будущее в любом дуновении: в германовском «Хрусталеве» есть страшный эпизод, в котором герой, ожидая ареста, непрерывно подбрасывает монетку, – это не метафора, так пытали судьбу миллионы. Булгаковский Бегемот возник не на пустом месте: свита дьявола в «Мастере и Маргарите» – не просто прославленные демоны разных эпох и мифологий, но и чисто советские их инкарнации. Коровьев по внешности – типичный совслужащий, мелкий бюрократ, сутяжник и скандалист, наводящий ужас на соседей. Азазелло – рыжий ражий бандит, уличный хулиган, гроза двора. Черный кот – объект всеобщей ненависти в том же дворе, но с ненавистью этой странно уживается почтительность: именно от него в конечном итоге все и зависит. Перейдет дорогу – и поминай, как тебя звали. Портрет этого фрустрированного, болезненно зацикленного на мелочах сознания, у которого не осталось никаких твердых опор – принципы вытоптаны, убеждения отброшены за обременительностью, – находим у более позднего барда, Михаила Щербакова, но диагноз поставлен еще в советские времена:

Над суевериями смеемся до поры, покуда нет дурного знака,
А чуть дорогу кто-нибудь перебежал, так уж и больше не смешно,
И хоть не черная она, а голубая, и не кошка, а собака, —
А все равно не по себе, а все равно не по себе, а все равно.

(Примечательна тут отсылка к «Голубому щенку» – мультфильму, в котором главным оппонентом мечтательного щенка-интеллигента выступал Черный Кот, хозяин жизни: «Я не знаю неудач, потому что я ловкач». Стукач трансформировался у Ю. Энтина в ловкача – и верно, главное зло в семидесятые выглядело именно так.)

Черный кот в советской литературной традиции – воплощение гнусной, мелкой, злокозненной твари, от которой, в сущности, ничего не зависит, но при этом она обладает

неограниченным влиянием: не потому, что за ней стоит тайная сила, а потому, что мы ее этой силой наделяем. Существовал эстрадный хит 1959 года (не исключено, что Окуджава отозвался именно на него), в котором кот был не столько виновником, сколько заложником своей дурной славы:

Жил да был черный кот за углом,
И кота ненавидел весь дом.
Только песня совсем не о том,
Как охотился двор за котом.
Говорят, не повезет,
Если черный кот дорогу перейдет, —
А пока наоборот:
Только черному коту и не везет!

Любопытно, что оправдание Сталина в отечественной традиции нередко шло по этой же логике: да что Сталин, это мы сами соорудили себе кумира, а он страдал от этой роли больше всех! Этот подход, при всей этической сомнительности, все же логичней всеобщего и радостного перекладывания общей вины на единственного тирана. Черный кот – не намек на конкретного персонажа, но персонификация мелкого ужаса, зыбкой туманности, которая у коммунального жителя образовалась на месте души. Тут нет ни одной прочной вертикали, никакого внятного кредо – сплошная неуверенность во всем, включая собственное существование; хозяином такого подъездного жителя может быть кто угодно, включая черного кота. Само собой, бороться с таким сознанием политическими или экономическими мерами бессмысленно – всё гораздо проще, «надо б лампочку повесить»; но поскольку даже это простейшее действие требует осмысленного и общего усилия, оно откладывается до бесконечности. «Денег всё не соберем».

Именно этот смысл песенки – никоим образом не сводящейся к примитивному антисталинизму – уловлен и актуализирован в фильме Эльдара Рязанова по сценарию Григория Горина «О бедном гусаре замолвите слово»: в прологе фильма бравый гусарский полковник при виде черного кота, перебежавшего улицу, не теряется и храбро въезжает в город, увлекая за собой полк. В эпилоге – после трагедии, инспирированной все тем же всесильным и глубоко патриотичным Третьим отделением, – полковник покидает город и снова сталкивается с котом, но на этот раз, пугливо озираясь, устремляется в переулок. Мораль проста: чтобы человек начал зависеть от примитивнейшего суеверия, его надо сломать. Об этих-то сломанных людях,

возвеличивших ничтожество и возложивших на него вину, написан «Черный кот», актуальности отнюдь не утративший.

2

С «Мессером» все обстоит сложней; процитируем его полностью, поскольку эта песня 1961 года известна куда меньше:

Вот уже который месяц
и уже который год
прилетает черный «мессер» —
спать спокойно не дает.

Он в окно мое влетает,
он по комнате кружит,
он, как старый шмель, рыдает,
мухой пойманной жужжит.

Грустный летчик как курортник…
Его темные очки
прикрывают, как намордник,
его томные зрачки.

Каждый вечер, каждый вечер
у меня штурвал в руке,
я лечу к нему навстречу
в довоенном «ястребке».

Каждый вечер в лунном свете
торжествует мощь моя:
я, наверное, бессмертен.
Он сдается, а не я.

Он пробоинами мечен,
он сгорает, подожжен.
Но приходит новый вечер,
и опять кружится он.

И опять я вылетаю,
побеждаю, и опять
вылетаю, побеждаю…
Сколько ж можно побеждать?

Ритмические и синтаксические параллели с «Котом» очевидны – «Он в усы усмешку прячет, темнота ему как щит». «Он в окно мое влетает, он по комнате кружит». Сложность в том, что однозначная интерпретация тут еще менее вероятна: если о конкретном адресате «Кота» можно гадать, то по крайней мере с авторским отношением к персонажу всё ясно. Кот – нечто однозначно враждебное и откровенно противное. С «мессером» все хитрее: старый шмель, вдобавок рыдающий, никак не тянет на образ врага. Грустный летчик – еще загадочней; никогда в жизни слово «грустный» не было у Окуджавы ругательным. Слово «томный» применительно к фашисту – большая редкость, особенно в советской традиции; бывали, конечно, утонченные эстеты и среди асов люфтваффе, но это определение с ними не вяжется. Вообще образ комнатного истребителя – маленького, как шмель или даже муха, – не особенно грозен; вот почему распространенная интерпретация этой песни как военной все же неубедительна. Особенно с учетом военной биографии Окуджавы, которого не могли мучить сны о воздушных боях – он в них не участвовал.

Думается, «черный мессер» восходит к другому источнику, а именно к «Черному человеку» Есенина и дальше, к «Моцарту и Сальери»: ночной поединок «ястребка» с «мессером» – не что иное, как ночной спор двух ипостасей одной личности. Вряд ли Окуджава – даже если учесть его скепсис относительно методов, которыми достигалась победа в главной войне, – мог сказать об этой победе «Сколько ж можно побеждать?». Речь явно о внутренней борьбе – ибо только победы в ней повторяются из ночи в ночь и никогда не становятся окончательными. Сложнее отгадать, кто скрывается в черном истребителе. Напрашивается предположение о том, что речь идет о борьбе с депрессией: Окуджава часто от нее страдал и не особенно скрывал это. В конце концов, при той внутренней борьбе, которую он вынужден был вести непрерывно, смиряя гордыню, снижая самооценку, борясь с обольщениями (без которых не то что стихов, а и прозы не напишешь), – это и немудрено: он отлично знал себе цену, а как раз в шестьдесят первом на него шла целенаправленная, хоть и кратковременная атака. О приступах черного отчаяния, одолевавших его с юности до старости, вспоминают все его друзья и многочисленные посетители, но и сам он рассказывал об этом с редкой откровенностью – в стихах, столь же контрастных, как собственное его состояние. Стоит вспомнить уже цитированный романс 1988 года про даму на белом коне и даму на черном («И у той, что на черном, такие глаза, будто это вместилище муки») и часто читавшееся на вечерах стихотворение

про черного и белого ангелов («В земные страсти вовлеченный, я знаю, что из тьмы на свет однажды выйдет ангел черный и крикнет, что спасенья нет. Но, простодушный и несмелый, прекрасный, как благая весть, идущий следом ангел белый прошепчет, что надежда есть»).

Но, думается, борьбой с приступами черной меланхолии тут дело не ограничивается – иначе вопрос «Сколько можно побеждать?» не звучал бы так горько и безвыходно. Победа, не приносящая радости, – вот доминирующая тема «Мессера»; и тут интересно проследить развитие этой темы в творчестве другого автора, на которого Окуджава повлиял едва ли не больше, чем весь англоязычный рок: речь о Борисе Гребенщикове, напевшем диск песен Окуджавы в собственной аранжировке. Окуджава в свою очередь говорил, что некоторые гребенщиковские песни его «очаровывают». В 1996 году, в альбоме «Снежный лев», появилась песня Гребенщикова «Истребитель»:

От того, что пока снизу ходит мирный житель,
В голове все вверх дном, а на сердце маета,
Наверху в облаках реет черный истребитель,
Весь в парче-жемчугах с головы и до хвоста.

Кто в нем летчик – пилот, кто в нем давит на педали?
Кто вертит ему руль, кто дымит его трубой?
На пилотах чадра, ты узнаешь их едва ли,
Но если честно сказать – те пилоты мы с тобой.

Изыди, гордый дух, поперхнись холодной дулей.
Все равно нам не жить, с каждым годом ты смелей.
Изловчусь под конец и стрельну последней пулей,
Выбью падаль с небес, может, станет посветлей…

Нетрудно увидеть здесь фабулу песни Окуджавы – с двумя существенными уточнениями: во-первых, тождество между летчиком «мессера» и лирическим героем заявлено прямо («те пилоты мы с тобой»); во-вторых, результатом победы становится самоубийство – последнюю пулю обычно оставляют для себя. Песня Гребенщикова – явно о самоистребительной сути России, о том, что сведение счетов с собой – главное занятие местного населения. Сколько бы пилоты ни прятались за черными очками или чадрой – мы рано или поздно узнаем в них себе подобных: борьба со злом в нашей ситуации подменена борьбой друг с другом, а зло себе ходит целехонько. Именно об этом непрерывном русском самоистреблении – впрочем, ситуация

легко проецируется и на остальной мир, просто у нас она наиболее отчетлива, – спел в 1983 году Окуджава свою «Дерзость», перепетую пятнадцать лет спустя Гребенщиковым:

Видно, так, генерал: чужой промахнется,
А уж свой в своего всегда попадет.

3

«Черный мессер» странным образом привел к появлению еще одной песни Окуджавы, чье возникновение, пожалуй, наиболее парадоксально: Белла Ахмадулина услышала «Мессер» и ответила на него в 1962 году странным, но обаятельным стихотворением «Маленькие самолеты»:

Ах, мало мне другой заботы,
обременяющей чело, —
мне маленькие самолеты
все снятся, не пойму с чего.

Им все равно, как сниться мне:
то, как птенцы, с моей ладони
они зерно берут, то в доме
живут, словно сверчки в стене.

Порой вкруг моего огня
они толкаются и слепнут,
читать мне не дают, и лепет
их крыльев трогает меня.

А то глаза открою: в ряд
все маленькие самолеты,
как маленькие Соломоны,
все знают и вокруг сидят.

Прогонишь – снова тут как тут:
из темноты, из блеска ваксы,
кося белком, как будто таксы,
тела их долгие плывут.

Дальше автор идет на большие аэродромы и видит там свои маленькие самолеты – огромными, выросшими; но ей за них по-

прежнему страшно, и концовка стихотворения уходит в дежурный сантимент: «Пускай мой добрый странный сон хранит тебя, о самолетик». Интересно другое – почему Окуджаве и Ахмадулиной одновременно стали мерещиться маленькие самолеты? Ему – военный, с «томным летчиком», ей – мирный, гражданский, но откуда эта странная попытка приручить огромное, одомашнить военное? Здесь еще одна черта оттепельного сознания – попытка сделать грозное ручным, пережить государственное величие и государственную драму как личную. Кстати, такие странные сны снятся не только жителям советской империи – у Стивена Кинга тоже был сновидческий рассказ про маленькие самолеты, ведущие настоящую бомбардировку мирной квартиры. Видимо, слишком тесная связь с Родиной, соотнесение ее проблем со своими – не только почетная, но и опасная затея.

Стихотворение Ахмадулиной – о личном праве на интимное, частное переживание великого. Но о том же и Окуджава – о переходе главной коллизии века на личный уровень, о внутреннем расколе. Просто Окуджава заново переживает войну, а Ахмадулина впускает в свою квартиру вестников нового времени, сверхскоростные самолеты. И Окуджава, по собственному признанию, отозвался на эти стихи – ему очень понравились строчки про маленьких соломонов, и неожиданно сочинился рефрен про маленький оркестрик. Вскоре он написал «Песенку о ночной Москве», посвятив ее Ахмадулиной. На концертах он регулярно исполнял ее с 1964 года. Она немедленно стала одной из самых известных его вещей.

Может быть, и пристрастие героев Окуджавы к шарманке – отражение этой же коллизии, мечты о собственном маленьком оркестре, который всегда с тобой. Но в песне о маленьком оркестрике впервые появляется демонстративное и упрямое противопоставление личного и частного – государственным лозунгам и громам: оказывается, что интимное, хрупкое, даже и камерное – долговечней железного и каменного. В самых страшных испытаниях мало толку от охрипших командиров – войны выигрываются не ими. «Тогда командовал людьми надежды маленький оркестрик под управлением любви». Здесь же возникает – впервые в песенной лирике Окуджавы – тоска по аристократической выправке и легкости XIX столетия: «Флейтист, как юный князь, изящен». Рекордная цитируемость строчек про маленький оркестрик подтверждает авторскую уверенность в том, что лирика – «в вечном сговоре с людьми»; но ведь сговор – нечто тайное, почти противозаконное. Так что красавцу-кларнетисту и юному флейтисту приходится таиться – как веселому барабанщику, который ходит по улицам незримо для пешеходов и

слышен только избранным.

Глава одиннадцатая
ГОЛОС КРОВИ

1

Из ранних песен Окуджавы «Сентиментальный марш» был наиболее известен. Формально эта вещь подпадает под определение «советского с человеческим лицом», ибо акцентирует прежде всего не жестокость революции, но ее романтику, воспетую многими шестидесятниками; вдобавок энергичное и маршеобразное лучше запоминается. Из ранних песен Окуджавы эта – и лексически, и интонационно, и даже мелодически – ближе всего к советскому шаблону: этим и обусловлена легкость ее восприятия. Все черты поэтики раннего Окуджавы здесь наиболее наглядны, и первая из них – уже упоминавшаяся оксюморонность, начинающаяся с названия. (В «Островах» оно скромнее – «Сентиментальный романс»; романсу и положено быть сентиментальным.) «Грустный солдат», «сентиментальный марш» – все это противоречит бодрическим военным поделкам, но не отменяет долга, чести, присяги: грустить при выполнении долга уже можно, но сомневаться в нем нельзя. Удивительна (по оттепельным временам) и установка на жизнь: герой Окуджавы с первых стихотворений, знаменующих собой «песенный» период, не стыдится признаваться в том, что ему «Жить хочется! Жить хочется!» («Первый день на передовой»). «Надежда, я останусь цел, не для меня земля сырая»: штамп насчет героической гибели героя не устраивает. Он вернется не прежде, чем трубач отбой сыграет, но вернется непременно – залогом тому хранящая его надежда: «Ты прикажи, пускай тогда трубач израненный привстанет, чтобы последняя граната меня прикончить не смогла». Правда, допускается и трагический вариант – «Но если вдруг когда-нибудь мне уберечься не удастся». Но и в этом случае у героя есть утешение – погибая, он возвращается в единственно любезный ему контекст, попадает в Валгаллу идеальных представлений своей юности: «И комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной».

Первоначально опубликованный вариант – «на той далекой, на гражданской» – доказывает ахматовскую мысль, что ни один поэт, кроме Пушкина, «не выдерживает черновиков»: единственное слово, найденное в последний момент, меняет удельный вес не только последней строки, но и всего текста.

Евгений Евтушенко в своей антологии «Десять веков русской поэзии» уверяет, что вариант с «единственной» был подсказан им, и Окуджава его принял: «Тогда войну с бюрократией мы считали продолжением гражданской войны, которую во многом идеализировали». В благодарность песня была посвящена ему. Если это правда, Евтушенко лишний раз доказывает класс. «Далекая гражданская» – газетный штамп; «единственная гражданская» – историософская концепция. Почему – единственная? Потому что других войн нет. Она не кончается. Шолохов как-то сказал сыну уже в семидесятых, смотря телевизор: «А гражданская война… она, может, и не кончилась». И дело не только в том, что гибель во всякой войне – последняя, окончательная плата за гражданство, за право называться гражданином и говорить от имени страны; просто гражданская, внутренняя война ни на секунду не прекращается в любом, и именно на этой войне хотел бы отличиться сентиментальный солдат Окуджавы.

Песня Окуджавы приобрела дополнительную популярность благодаря утверждению преемственности – это одна из самых болезненных тем для рубежа пятидесятых и шестидесятых. Именно об этом была «Застава Ильича» Хуциева и Шпаликова, запрещенная за. вот тут заминка. Дело было не в слишком радикальном утверждении этой преемственности – когда три главных героя фильма заменили собою трех бойцов красноармейского патруля, проходивших через Москву в первых кадрах; дело было, пожалуй, в дегероизации прошлого. Там тоже оказались живые люди. Хрущева взбесило именно то, что на вопрос современного героя – как жить? – его отец, погибший в сорок первом, отвечал: откуда я знаю? Я младше тебя. Искусство переусердствовало с освоением и присвоением героического наследия. Цензуре померещилось панибратство. Самый идейный фильм начала шестидесятых на год был задержан, а потом изрезан и переименован: «Мне двадцать лет», по сути, – уцелевшая половина. Но и в этом фильме сохранилась сцена в Политехническом, снятая в августе 1962 года, в документальной стилистике: концерт поэтов-шестидесятников. Есть запись, на которой слышно, как Евтушенко успокаивает зал: «Товарищи! Ну не может же петь один Булат.» – но все требуют Окуджаву, еще и еще. Весь зал по-настоящему, а не по режиссерской задумке, подпевает: «Но если вдруг, когда-нибудь.» Окуджава держит гитару еще так, как в молодости, – почти горизонтально: он иначе не видел ладов, а играть «на ощупь» пока не умел.

Утверждение преемственности – концепт, на котором, по сути, сломалась вторая хрущевская оттепель. Первая закончилась

в 1956 году разгромом венгерского восстания; окончательно же ее финал был обозначен травлей Пастернака в 1958 году; но Хрущев нуждался во второй, общество бурлило, и прошел XXII съезд, и напечатали Солженицына, и проснулись новые надежды – но и они были похоронены расстрелом в Новочеркасске летом 1962 года. Правда, об этом расстреле мало кто узнал – зато уж встречи 1963 года с творческой интеллигенцией отрезвили всех. Но в начале этой второй волны молодые – через головы Сталина и сталинистов – клялись именами комдивов Гражданской и напрямую обращались к Ленину («Скажите, Ленин, мы – каких вы ждали, Ленин?» – Вознесенский, «Лонжюмо», 1963). Это выглядело оглушительной смелостью, недопустимой фамильярностью; достаточно сказать, что хит таганского спектакля «Антимиры» – «Уберите Ленина с денег!» – Вознесенскому удалось напечатать только в 1967 году, в знаменитом третьем (безгонорарном) номере «Звезды Востока», посвященном ташкентскому землетрясению. Все гонорары от этого номера, собравшего звезд первой величины, пошли на восстановление города, и цензура не особенно придиралась к текстам. Главреда Вячеслава Костырю немедленно сняли. Окуджава, кстати, дал в тот номер большую подборку, из которой наиболее крамольным выглядит стихотворение 1960 года «Размышление у дома, где жил Тициан Табидзе» («Берегите нас, поэтов, берегите нас»).

Удивительно, но именно отчаянная эта клятва – мы те же самые, мы ваши дети, могли бы, как вы… – считалась по меркам второй хрущевской оттепели самой непростительной крамолой. Ведь «быть как они» – считалось привилегией верхушки, официальных наследников, это над ними – и перед ними – должны были склоняться комиссары в пыльных шлемах. Однако Окуджава настаивал на своем праве так обращаться к поколению комиссаров, и это было услышано и подхвачено.

Впрочем, было в этой песне и еще кое-что – главное; что-то, заставившее Владимира Набокова выделить ее из потока доходивших до него советских текстов и вставить в «Аду» в ироническом, но уважительном переводе. Ван Вин с возлюбленной слушает ресторанного певца – и узнает «искаженную солдатскую частушку, созданную неповторимым гением: „Speranza, I shall then be back, when the true batch outboys the riot“… Стало быть, Надежда, я вернусь тогда, когда правильные ребята вытеснят всякую шваль.». Передать прямой привет Окуджаве он не мог, преувеличенно боясь последствий для советского автора, похваленного эмигрантом, – но большую честь трудно вообразить: сам Набоков бился над подбором

точного английского звукового аналога! Но главное – что могло зацепить его? Видимо, именно интонация, для советской поэзии небывалая: тот самый окуджавовский контрапункт, контраст скорби и насмешки, иронии и долга, готовности погибнуть и категорического нежелания делать это. Само сочетание хрупкого тенора, беспомощной гитары и волевого, маршеобразного мотива наводило на мысль о рождении новой литературной манеры, упраздняющей советский железобетон. Солдат, предпочитающий войне «добрый мир твоих забот», – лирический герой, сохраняющий русскую лирическую традицию, высвобождающий ее из пут советского: ведь долг и честь – это русское. А ликование по поводу гибели, грубость, презрение к чужой жизни, к милым частностям, к «доброму миру забот» – советское, особенно как оно рисовалось извне. Наконец зазвучал живой человеческий голос, признающийся, как не хочется в сырую землю, как хочется домой.

Осталось разобраться с последней строкой, из-за которой сломано столько копий. В интервью 1991 года Окуджава сказал, что от песни не отрекается, но последнюю строку уже не признает (хоть и менять не будет – тоже весьма достойно). «Я больше не нуждаюсь в их одобрении…» Между тем критик Борис Кузьминский вспоминает, что, посетив Окуджаву в 1983-м, застал его в мрачном расположении духа и услышал от него прямо противоположную интерпретацию: «А кто вам сказал, что это песня красного солдата? Может быть, комиссары склоняются над убитым врагом, белым офицером?»

Эта версия широко гуляла и без Окуджавы, потому что в семидесятые комиссарская романтика была уже неактуальна, а Ленина воспринимали не как антагониста Сталина, а как его менее удачливого предшественника. Дабы обелить в собственных глазах облик любимого барда, самодеятельные исполнители выдумали такую – кстати, внутренне непротиворечивую – версию. Почему склонятся? Из уважения к мужеству, хоть бы и вражескому. Штука, однако, в том, что здесь самая наглядная иллюстрация окуджавовской универсальности: песня могла одинаково нравиться и бывшему красному командиру, и бывшему белому юнкеру Померанцеву, и невоевавшему Набокову. Цветаева вспоминала, как аплодировали ей красные курсанты за стихи из «Лебединого стана» – «Есть в стане моем офицерская прямость». В конце концов, красные и белые пели одни и те же песни – незначительно меняя слова. «Так за царя, за Родину, за веру!» – «Так за Совет народных комиссаров!» «Смело мы в бой пойдем, за власть Советов, и как один умрем в борьбе за это» – «Смело мы в бой пойдем за Русь святую и всех жидов побьем, сволочь такую».

Окуджаве удалось написать песню подлинно фольклорную: ведь народ воевал сам с собой, а потому вкусы у народа по обе стороны баррикад были примерно одинаковые (кстати, дворянства хватало и в красных рядах). Сам он клялся в идеологической верности, и вполне искренне, но отвоевывал право делать это с человеческими интонациями. А есть ли на свете, если вдуматься, более человеческая эмоция, чем вечное противоречие чувства и долга, любви и приказа, внутренней неистребимой тяги к «доброму миру» и столь же неистребимого ощущения вечной призванности на вечно действительную военную службу? Человек – это и есть грустный солдат, продолжающий воевать вопреки своей грусти; самая человечная мелодия в мире – сентиментальный марш.

В 1957 году Окуджава еще верит, что Гражданская – «та самая».

Четыре года спустя он напишет песню, в которой впервые усомнится в преемственности и поймет, что война-то еще продолжается, а вот с защищаемой Родиной – уже проблемы.

2

Нам приходилось называть песни Окуджавы «таинственными», – но ничего загадочней «Песенки о белой крови» он не писал в жизни. Я не встречал ни одной ее внятной интерпретации (и ни одного упоминания о ней в обширной литературе об Окуджаве), а в 1996 году, набравшись храбрости, спросил лично: что имелось в виду? Он расплывчато ответил, что песня посвящена другу, у которого незадолго перед этим от белой крови умер ребенок. Так и сказал, очень простонародно, – «от белой крови». Льву Шилову он объяснил чуть подробнее: «В шестидесятом году у меня был приятель Лева Кривенко, он умер. Вот тогда у него был ребенок, и ребенок неожиданно заболел белокровием. А по Москве ходил слух, что всякие опыты. вызывают в детях все это.» Что за опыты, что за слух? Впрочем, по Москве каких только слухов не ходило, Высоцкий потом про это отдельную песню сочинил: «А беззубые старухи их разносят по умам».

Песня посвящена приятелю Окуджавы, прозаику Льву Кривенко, другу Трифонова, принадлежавшему к «новомирскому» кругу. Очень возможно, что толчок к сочинению песни был действительно таков – хотя стихов «на смерть», как мы покажем ниже, у Окуджавы крайне мало, особенно если сравнить число этих поэтических некрологов (не более десятка) с огромным

количеством прижизненных посвящений и славословий. Он старательно изгонял смерть из своего мира. Смерть ребенка – тема, которой ранимый и хрупкий Окуджава должен был бежать, елико возможно. Сам строй «Песенки о белой крови» – никак не траурный, скорей тревожный, и текст ее не наводит на мысль о реальной болезни, уносящей чужое дитя. Здесь о чем-то ином:

Тело вскрыли и зашили.
Кровь из тела утекла.
Белой крови в тело влили,
Чтобы видимость была.

Нам не спится, не лежится,
Дело валится из рук.
Наши дети мрут в больнице,
Не от кори – это врут.

Мрут и в розницу, и оптом,
Все качается, плывет…
Кто же этот главный доктор?
В каком городе живет?!

Исполнялась редко, напечатана в подборке полузабытых песен в первом номере «Советской библиографии» за 1990 год, включена в сборник «Милости судьбы», составленный по тому же «остаточному» принципу. Начнем с того, что описанный фантасмагорический случай не имеет отношения к лейкозу, да и не бывает так, чтобы после вскрытия кровь покойнику меняли на искусственную. Поразительна строка «мрут и в розницу, и оптом» – поразительна по бестактности, как и само слово «мрут» применительно к детям; в реальности Окуджава не позволил бы себе ничего подобного. «Оптом» – слово неловкое, но, может, это единственно возможная рифма к «доктору»? Однако Окуджава легко мог оставить третью строку вовсе без рифмы, да и не привыкли мы к тому, чтобы он ради точности созвучия позволял себе сомнительную фразу. Все наводит на мысль о том, что толчком для сочинения песни послужил не конкретный случай, но, может быть, словосочетание «белая кровь», заставившее его задуматься.

Мы лучше поймем эту песню, если обратимся к уже цитированному, куда более известному стихотворению «Два великих слова», написанному чуть позже: сработал тот самый фольклорный механизм отбора. Прежняя вещь послужила строительным материалом для новой – и пропала, растворившись

в ее тени.

Не пугайся слова «кровь» —
кровь, она всегда прекрасна,
кровь ярка, красна и страстна,
«кровь» рифмуется с «любовь».

Этой рифмы древний лад!
Разве ты не клялся ею,
самой малостью своею,
чем богат и не богат?

Жар ее неотвратим…
Разве ею ты не клялся
в миг, когда один остался
с вражьей пулей на один?

И когда упал в бою,
эти два великих слова,
словно красный лебедь, снова
прокричали песнь твою.

Цветовая символика у Окуджавы – отдельная тема, можно написать диссертацию о семантике голубого цвета в его лирике («Глупые мы все же, горожане, – ни черта не смыслим в голубом»), о противопоставлении черного и белого, но здесь отметим стендалевское противопоставление белого и красного. С красным у каждого советского поэта поневоле возникали двойственные отношения: как-никак официальный цвет, на котором замешена вся местная символика. Окуджава к этому цвету недвусмысленно пристрастен, ибо цвет крови не может быть скомпрометирован ничем; сознавая всю двусмысленность неизбежных клятв на верность этому кровавому оттенку, он написал темноватое по смыслу стихотворение «Красные цветы», посвятив его, между прочим, Юрию Домбровскому – блистательному поэту и прозаику, сталинскому сидельцу, человеку отважному, умному, пьющему и, по-русски говоря, безбашенному:

Срываю красные цветы.
Они стоят на красных ножках.
Они звенят, как сабли в ножнах,
и пропадают, как следы…

О, эти красные цветы!
Я от земли их отрываю.
Они как красные трамваи
среди полдневной суеты.

Тесны их задние площадки —
там две пчелы, как две пилы,
жужжат, добры и беспощадны,
забившись в темные углы.

Две женщины на тонких лапках.
У них кошелки в свежих латках,
но взгляды слишком старомодны,
и жесты слишком благородны,
и помыслы их так чисты!..

О, эти красные цветы!
Их стебель почему-то колет.
Они как тот глоток воды,
Который почему-то пролит.

Они, как красные быки,
идут толпою к водопою,
у каждого над головою
рога сомкнулись, как венки…
Они прекрасны, как полки,
остры их красные штыки,
портянки выстираны к бою…

В. Сажин справедливо видит здесь отсылку к поэме Паоло Яшвили «Красный бык», но нельзя не увидеть и намека на гаршинский «Красный цветок», где мак выступает (в сознании безумца) символом мирового зла. Вообще по части пресловутой амбивалентности этот текст Окуджавы дает фору многим: здесь весь спектр красного. От идиллического, южного, полдневного, цветочного – до кровавого, военного, назойливо-агрессивного; вся вещь строится на оксюморонах – даже пчелы «добры и беспощадны». О символике красного трамвая с его грозной надежностью мы говорили выше. Главная же амбивалентность стихотворения – в его двучастной композиции: в первой части упоминаются «чистые помыслы» пассажирок красного трамвая, ассоциирующихся вдобавок с пчелами (бескорыстными, разумеется – летают налегке, не ради меда), – но во второй

учтиво, неторопливо и с такими же чистыми помыслами выходит на авансцену сам автор. А он, между прочим, срывает красные цветы. И хотя «они еще покуда живы» – выбор его очевиден: он кладет предел их земному существованию. А вместе с ними – всей военно-кровавой семантике, с которой они ассоциируются. Так что с чистыми помыслами можно и собирать мед с этих красных цветов, и срывать их, дабы поставить в вазу и сделать достоянием истории или искусства. Но из реальности – изъять.

Трудно сказать, знал ли Окуджава к тому моменту гумилевскую «Войну»: «Как собака на цепи тяжелой, тявкает за лесом пулемет, и жужжат шрапнели, словно пчелы, собирая ярко-красный мед». Панченко, восторженный почитатель Гумилева, наверняка читал ему военный цикл. Окуджава часто называл своим учителем Киплинга, а стало быть, и Гумилев, русский стихийный киплингианец, сформированный не столько британской, сколько «парнасской» традицией, мог быть ему близок. Правда, война у Киплинга будничней, грязней, скучней – в жизни он не сказал бы: «И воистину светло и свято дело величавое войны. Серафимы, ясны и крылаты, за плечами воинов видны». Кажется, «Война» могла привлечь Окуджаву пацифистским пафосом последней строфы: «Но тому, о Господи, и силы, и победы царский час даруй, кто поверженному скажет: „Милый, вот, прими мой братский поцелуй“». Однако при таком подходе к делу война превращается во что-то вроде спорта с ритуальными рукопожатиями в конце; вряд ли Окуджаве это было близко – с таким врагом, какой достался его поколению, не пообнимаешься. Тем не менее образ бескорыстной пчелы, порхающей над красными цветами, может восходить к гумилевским пчелам-шрапнелям. Внутренний же сюжет стихотворения – расставание с идеологическими иллюзиями и военными реалиями: сколь бы ни были хороши «красные цветы», сколь бы ни были чисты помыслы у героев былых эпох, – автор принял наконец «неторопливое решение» и пытается расстаться с пристрастием к прекрасному, страстному цвету.

У позднего Окуджавы красный приобрел новые смыслы: теперь это цвет подлинности, трагической и суровой окончательности, от которой не спрячешься.

Слово бурь не предвещало – было пламенным сначала.
Слово за слово. И снова – то в восторге, то в тоске.
От прозренья их качало. С неба музыка звучала.
Голубая кровь стучала у ораторов в виске.

И, оглохнув и ослепнув в одночасье в день ненастный,

встали все лицом друг к другу, Бога общего моля,
и потом армянской красной и азербайджанской красной,
только красной, только красной кровью залило поля.

А потом они лежали на земле своей несчастной.
А живые воздевали в горе руки над собой:
ибо кровь бывает красной, только красной, только красной,
одинаковой, прекрасной, страстной, но не голубой.

Эти стихи 1990 года – о карабахской резне. Они написаны после Сумгаита и Баку, после армянских и азербайджанских погромов, и здесь бросается в глаза все то же противопоставление: голубая кровь – символ ложностей, видимостей, самообманов. Красная – единственная реальность, которую ничем не отменишь. Поэт, для которого голубой цвет так долго был символом мечты, а белый – надежды и чистоты, резко меняет оценки, как только дело доходит до крови: белая кровь – знак смерти. Голубая кровь – символ высокомерия, лжи, одурманенности. Их «не бывает».

«Песенка о белой крови» – рубеж, обозначающий вырождение и кризис главного советского символа. Красный может быть цветом жестокости, а может – подвига, но в любом случае это цвет жизни и правды. Он трагичен, как в одном из лучших стихотворений Окуджавы «Осень в Кахетии» («Октябрь в Карданахи»), где это вдобавок – цвет Родины:

Вдруг возник осенний ветер, и на землю он упал.
Красный ястреб в листьях красных словно в краске утопал.

<…>

Называлось это просто: отлетевшая листва.
С ней случалось это часто по традиции по давней.
Было поровну и в меру в ней улыбки и страданья,
торжества и увяданья, колдовства и мастерства.

И у самого порога, где кончается дорога,
веселился, и кружился, и плясал хмельной немного
лист осенний, лист багряный, лист с нелепою резьбой…
В час, когда печальный ястреб вылетает на разбой.

Тут мы видим те же противопоставления и стыки, которыми у Окуджавы всегда маркировано упоминание любимого и ненавистного цвета: торжество и увяданье, улыбка и страданье – да и само словосочетание «печальный ястреб» по сути оксюморонно, как и «томный летчик» в «Черном мессере». «Печальный» – эпитет, который Окуджава часто применяет к своему лирическому герою или к тем, кто ему симпатичен; здесь этот печальный ястреб – в той же мере второе лирическое «я», как и черный мессер, прилетающий сводить счеты с героем. Окуджава успел приучить читателя к более уютным идентификациям: муравей, кузнечик, бумажный солдат, – но тот, кто не видит в нем этого грузинского, ястребиного, существенно обедняет свое представление о поэте.

(Добавим, что печальная хищная птица вместе с пурпурным цветом могла залететь сюда из баллады По «Ворон», как предположил А. Жолковский, – хотя восьмистопный, с внутренней рифмой, хорей напоминает и о «Витязе в тигровой шкуре». Бальмонт воспользовался им, передавая грузинский шаири – шестнадцатисложник, не имеющий точного русского аналога, – но позаимствовал именно у По, чью балладу переложил в 1901-м. Окуджава несомненно знал и «Ворона», и «Витязя» и контаминировал их мотивы в грузинском стихотворении. Вот как далеко уводит иной его непритязательный текст – краткий, но задевающий главные струны; что-что, а выбрать ритм, напоминающий о многом, он умел – вот откуда сумеречность, и тайна, и подспудный страх, и гордое мужество этого наброска.)

Кровь – неотменимая подлинность, без которой нет ни человека, ни истории. Бояться надо не ее, а подмен, навязанных новыми временами. «Песенка о белой крови» – первое предупреждение о том, что жизнь пошла куда-то не туда: она сохраняет прежние атрибуты и правила, но все это – «чтобы видимость была». Белокровием болен не конкретный герой, о котором Окуджава никогда не сказал бы с протокольным безразличием – «тело вскрыли и зашили»: это болезнь страны, и отнимает она прежде всего будущее. Вот почему «мрут и в розницу, и оптом», вот почему «все качается, плывет».

Песню эту Окуджава пел редко. В 1985 году ее мелодия была использована в другом сочинении – «Что ж вы дремлете, ребята».

Глава двенадцатая
«ЧУДЕСНЫЙ ВАЛЬС» С ВАРИАЦИЯМИ

1

Способ группировать собственные поэтические тексты индивидуален и всегда показателен: поздний Мандельштам писал «кустами», когда из одной строки росло пять-шесть стихотворений; такие же «кусты» легко проследить у Сологуба; Блок создавал крупные поэтические циклы, объединенные общим замыслом (избегая, однако, называть их поэмами – поэма у него всегда фабульна, нарративна, даже и в «Двенадцати» четко обозначен сюжет); Пастернак группировал лирику вокруг масштабного прозаического замысла, и больших лирических циклов у него три, по числу таких замыслов: каждый привязан к роману, хотя закончен из этих романов только один. Бродский писал большие симфонические циклы, называя их, впрочем, «дивертисментами», но заботясь о том, чтобы в пределах каждого такого цикла был представлен весь спектр настроений и жанров – от пейзажа до молитвы, от жанровой зарисовки до любовной инвективы. Слуцкий писал ежедневно, это был его способ вести дневник, ничтожность повода его не останавливала – реальность подвергалась неукоснительной каталогизации. Может быть, способ расположения собственных текстов – одна из самых интимных и сущностных характеристик поэта. Важная особенность поэтического творчества Окуджавы, подробно разобранная Л. Дубшаном, – возвращение к теме годы спустя, сочинение «вариаций на тему», ответа себе – младшему, питающему надежды и строящему догадки. «Двойчаток», пар, у него много. Наиболее очевидный случай – «Чудесный вальс» и «Вариация на тему „Чудесного вальса“» (более известная под названием «Заезжий музыкант»).

Музыкант – сквозной, едва ли не самый частый персонаж в лирике Окуджавы: ах, музыкант мой, музыкант, играешь, да не знаешь… Музыкант играл на скрипке, я в глаза ему глядел… Ах, флейтист, флейтист в старом сюртуке. Капельмейстеру хочется взлететь. Вот ноты звонкие органа то порознь вступают, то вдвоем. На полянке разминаются оркестры духовые. А уж сколько барабанщиков промаршировало по его стихам и песням – а с его легкой руки и по бардовской песне вообще – не перечислишь. Но музыкант из «Чудесного вальса» – не просто флейтист (хотя и

«приник губами к флейте»), не кларнетист, не барабанщик, он музыкант вообще, архетип, все сочинители и исполнители в одном лице; он в заговоре с тайными силами природы и сам – ее продолжение, почему березовые ветви и сплетаются с его пальцами, а корни сосны – с ногами. Собственно, «Чудесный вальс» – как раз история о том, как сквозь вполне прозаический первый план проступает чудесное, как все герои оказываются не просто заворожены, но навеки вовлечены в таинственный, безвыходный сюжет. Выбрались обычные люди – ну, скажем, мелкопоместные дворяне или советские интеллигенты-дачники – в лес на пикничок; «затянулся наш пикник». Пригласили с собой музыканта. И тут музыкант поломал им все планы: мало того что вальс погрузил всех присутствующих в летаргию особого рода, растянул пикник на столетие («целый век играет музыка») – он еще и влюбил в себя возлюбленную лирического героя, ради которой, надо полагать, все и затевалось. Так сюжет и затянулся в невообразимый узел – причем затянулось в обоих значениях, каковой каламбур и отыгран в последней строфе: нет сил разорвать наваждение, выбраться из пут волшебной и коварной музыки, нет сил вернуться к прежнему раскладу, в котором возлюбленная принадлежала герою, а музыкант был случайным гостем. Затянулся наш роман, он затянулся в узелок. Вот уже и музыкант врос в землю, превратился в одно из деревьев, обступивших поляну, – но музыка-то все играет, теперь уже независимо от него, и от власти этой музыки никуда не деться.

Перед нами редкий для Окуджавы случай лирического монолога, написанного от лица обывателя, существа подчеркнуто прозаического, снабженного недвусмысленной речевой характеристикой: «Что касается меня, то я опять гляжу на вас». «Ну давайте успокоимся, разойдемся по домам». Этот деликатный бюрократизм «что касается меня», примиренческая, соглашательская просьба – ну хватит, давайте успокоимся! – вполне изобличает в герое человека скромного, дарованиями не блещущего; происходящее его не только огорчает, но и пугает не на шутку. Всё как-то уж очень далеко зашло. Дело не только в традиционном лирическом треугольнике – я опять гляжу на вас, а вы глядите на него, – но еще и в четвертом участнике всей сцены, которого, в сущности, не видно: «А он глядит в пространство». Пространство и есть тайна, возможность всех вариантов; это-то пространство странным образом искажается, двоится, слоится, как в фильме Уира «Пикник у висячей скалы», где предметы вдруг обретают размытые очертания, а в обыденную речь вторгаются странные звуки. Музыка всех заворожила, и музыкант оказался в давней, средневековой ипостаси гаммельнского крысолова, тоже

флейтиста. Музыка – вещь нешуточная. Захочет – возлюбленную уведет, обманутого воздыхателя усыпит, и что самое удивительное – ей самой при этом ничего не нужно. Непонятно, что предложить в жертву, – она ничем не удовлетворится и возьмет всё, ничего при этом не желая.

Раздвоение авторской личности подчеркнуто музыкальной драматургией песни, о которой замечательно сказал Владимир Фрумкин – профессиональный музыковед и тонкий интерпретатор Окуджавы. Как-то раз на обычные сетования автора на свою музыкальную необразованность он возразил: «Допустим, но твой „Лесной вальс“ – где тут стереотип? Мелодия сложна, изысканна, чего стоит хотя бы абсолютно непредставимый в советской песне головокружительный скачок вниз на остро диссонантную увеличенную октаву, с соль-диеза на соль (между „то ласково, то страстно“ и „Что касается меня“). А какая свежая гармоническая модуляция (из минора в мажор) подчеркивает и „просветляет“ этот широкий и дерзкий ход! Но этого мало. Уверен: любой уважающий себя член Союза советских композиторов озвучил бы это стихотворение в ритме вальса. О „Музыканте в лесу под деревом“, который „наигрывает вальс“, ты поешь не в кружащемся движении на три, а на четыре! Представь, что бы сделали с Блантером, если бы он отказался от вальса в своем знаменитом „С берез неслышен, невесом слетает желтый лист“…» (Фрумкин воспроизводит этот диалог в мемуарной статье «Между счастьем и бедой»).

И действительно: речь идет о вальсе, а Окуджава – что задано уже и во вступительном арпеджио, с которого почти всегда начинаются его «медленные» песни, – поет эту вещь на четыре четверти, чем лишний раз подчеркивает раздельность, разнесенность героев. Музыкант играет вальс – слушатель поет совсем другое. Так у всего происходящего и появляется заветный второй план, придающий картинке стереоскопичность и тайну.

Эта завороженная поляна с уснувшими дачниками неуловимо напоминает блоковские странные сюжеты о таких же музыкальных снах, например «Ночную фиалку»:

Цепенею, и сплю, и грущу,
И смотрю на полоску зари,
И проходят, быть может, мгновенья,
А быть может – столетья.

Тот же сон, то же непобедимое оцепенение – в финале «Соловьиного сада», когда герой столетие проспал в соловьином саду. И любовь сродни музыке – такая же беззаконная сила: очень

может быть, что героиня, не зная любви, была бы вполне счастлива со своим кавалером, затеявшим ради нее пикник, и допустимо даже, что это и была бы настоящая любовь: ведь то, что она чувствует к музыканту, – совсем иное дело. Это не страсть, а чистая завороженность, – и она, как свойственно женщине, ошибочно принимает ее за любовь к музыканту, хотя виновата во всем музыка, и именно ее, а не эту жалкую худую персонификацию, следует возлюбить. Однако узелок затянулся, и все застыли в неразрешимом томлении.

Как и в случае с «Мессером», речь тут о внутренней драме: Окуджава часто подчеркивал, что его лирический герой – человек толпы. В «Чудесном вальсе» вновь происходит раздвоение авторской личности – возникает ревность к собственному дару: лирическое «я» распадается. Окуджава равно чувствует себя и таинственным музыкантом, погрузившим всех в забытье, уничтожившим само время, – и «типичным представителем», скромным носителем дара. Ему хотелось бы, чтобы любили его – а любят именно дар, ни от чего не зависящий и ни в ком не нуждающийся. Таков внутренний сюжет «Чудесного вальса». Автору этих строк Окуджава говорил в интервью, что его будущую жену Ольгу в момент знакомства меньше всего интересовали его песни – ей был важен он сам, и это его радовало. «Чудесный вальс» – песня о счастливом, но и трагическом осознании в самом себе некоего неконтролируемого, почти магического начала: именно ему автор обязан всеобщей любовью. Отсюда и вечное стремление Окуджавы абстрагироваться от песен, доказать, что он силен не только ими, упорный отказ от титула «композитора» (хотя на старости лет он и назвал себя как-то в шутку «неплохим композитором» – еще бы, рота почетного караула марширует под марш из «Белорусского вокзала»!), стремление реализоваться в прозе, нежелание выступать, часто декларируемое в семидесятых… Музыкант понимал, что музыка слишком мало от него зависит – скорей уж он от нее. И чем реже являлась эта музыка (в чем он, разумеется, виноват не был – жизнь такая), тем упрямее он от нее отмежевывался. Возможно, он даже стыдился дара, который, по сути, управлял им, – но ничего не поделаешь, все «глядели на него», начисто игнорируя порой того, через кого этот дар явился.

2

Поскольку сам Окуджава определял свой лейтмотив как «мелодию утрат», большинство его возвращений к старым темам

подчеркивают оскудение мира, утрату былых возможностей, отказ от старых иллюзий, – но «Вариация на тему „Чудесного вальса“», напечатанная в 1972 году в альманахе «День поэзии» под названием «Чудесный вальс» и посвященная, как и первая часть диптиха, Юрию Левитанскому, являет несколько иной случай. Тут уже нет никакого налета мистики, никакой тайны, ничего похожего на сновидческую атмосферу ранней песни (а всего-то десять лет прошло). Тут тебе не лес и не сновидение, а обычная унылая русская провинция, обшарпанная гостиница, а в ней – неустроенный, неухоженный, полунищий (койка по рублю!), никому здесь не нужный гастролер. Уже не флейтист, а трубач, чья труба отчаянно хрипит, кашляет и сравнивается с раскаленным чайником. Ироническому снижению подвергнуто всё и вся – кроме главного конфликта: он любит не тебя, а я люблю тебя. Впрочем, и тут все сделалось грубей, проще: между «я гляжу на вас» и «я люблю тебя» – такая же разница, как между волшебным лесом и провинциальным захолустьем.

Вырос, окреп и раздался в плечах главный герой, тот самый повествователь, что десять лет назад робко предлагал «Ну давайте успокоимся, разойдемся по домам», – а сегодня грубо заявляет свои права на возлюбленную, самозабвенно разоблачая перед ней уродство и неудачливость соперника. Он тебя не любит, у него койка по рублю, он потный и труба его простужена – а у меня вот, смотри, плащ новый, сейчас я его «одену». Тут уж не прежний полуинтеллигент с дачного пикника, смиряющийся перед могуществом музыки, а новый хозяин жизни, откровенно любующийся собой, не чуждый культуры и даже высокопарности («чтоб пред тобой проплыть, как поздний лист, кружа» – о, эта их тяга к простым красивостям!). «Не многого ль хочу, всему давая цену? Не сладко ль я живу, тобой лишь дорожа?» – видишь, всему знаю цену, но дорожу на самом деле именно тобой. И кто, положа руку на сердце, осудит этого нового хозяина – расчетливого, скупого, но с принципами и правилами? Он ведь ей одного добра желает. Но тут-то в его жизнь и вторгается судьба: все та же иррациональная сила, проклятая музыка, принявшая на сей раз обличье заезжего трубача. И – «что мир весь рядом с ним, с его горячей медью»? Деваться некуда, чистая победа.

Бытовая зарисовка вместо сновидческой сказки – снижение показательное; робкий воздыхатель сделался уверенным завоевателем – и тем болезненней его необъяснимое поражение, нанесенное гастролером, лохом, не пойми кем, которому вдобавок и даром не нужна провинциальная возлюбленная. Главное же – роковая и трагическая сила музыки подчеркнута с особенной силой. Труба (вместо флейты!) и сама по себе –

инструмент не самый мирный, громкий, яркий; да тут еще и частая до навязчивости рифма «судьба – труба». Судьба играет человеком, а человек играет на трубе – старая советская поговорка; у Окуджавы труба – голос судьбы, вторжение рока в мирный быт захолустного семейства и собственную жизнь музыканта. «Но словно лик судьбы, он весь в оконной раме»: музыка, как и судьба, входит не спросясь и кроит жизни как хочет. Это вторжение здесь грубее и резче, чем в «Вальсе», где музыка мягко, исподволь завораживала: и судьба груба, и труба не лучше. Трубный глас, чуть ли не Страшный суд, крушение основ, – и вместо прихотливой мелодии «Чудесного вальса», зыбкой, едва намеченной, как весна, в канун которой все и происходит, перед нами вальсок на три счета, мелодия с городской танцплощадки. Можно было противиться вальсу флейты – но нельзя не закружиться под диктовку трубы. В 1987 году Окуджава вместе с сыном несколько обогатил песню, дописав минорную вариацию для четных строф, – «Заезжий музыкант» зазвучал романтичнее, подковался музыкально, но в главном не изменился. Всему давая цену. Раз-два-три, раз-два-три.

В «Чудесном вальсе» сосна застывала «в ожидании весны» – в «Заезжем музыканте» все указывает на осень: простуженная труба, новый плащ, упоминание о позднем листе. Герой давно на «ты» с возлюбленной. Музыкант лишился романтических черт, но тем беспощаднее и отчетливее сила самой судьбы, стоящая за ним. Изменилась и главная коллизия: «Чудесный вальс» написан о своеобразной авторской ревности к собственному дару, его ремейк – о жестокости этого дара и хаосе, который он вносит в расчисленную жизнь. Кстати, «судьба» – слово у Окуджавы частое и тревожное: то ли дело Фортуна, синоним благорасположения и удачи!

Жизнь музыкой бравурной объята —
Все о том, что судьба пополам,
И о том, что не будет возврата
Ни к любви и ни к прочим делам.

Да и труба, в общем, не самый любимый его инструмент: «Глас трубы над городами, под который, так слабы, и бежали мы рядами, и лежали, как снопы». Так что главная перемена – полное исчезновение романтического флера. Все стало проще. Голая осенняя ясность. Жизнь не то чтобы упростилась, но невыносимо погрубела – вот и главный итог десятилетия, разделяющего «Вальс» и «Вариацию».

Только одно не изменилось – музыка как была, так и осталась сильней всего. Но и у силы этой теперь другое лицо – не природа, не сосна, не береза, а оконная рама с простуженным трубачом. Хотел автор того или нет, но главный вектор движения от шестидесятых к семидесятым он уловил безупречно. Почему и любил подписывать свои поздние книги – «От заезжего музыканта». Впрочем, это идеально совпадало с самоощущением человека, чувствовавшего себя все более «не отсюда».

Глава тринадцатая
«БУДЬ ЗДОРОВ, ШКОЛЯР!»

1

1961 год для Окуджавы – переломный, как и для оттепели: год отчетливо обнаружившейся недостаточности, половинчатости успеха. Хрущеву для окончательной победы над сталинистами (не столько идеологической, сколько аппаратной) потребовались XXII съезд и вынос Сталина из мавзолея. Россия переживает вторую волну оттепели, новый вал десталинизации, но уже начинает догадываться о том, что расправиться с мертвым вождем мало: нужны перемены более радикальные, потому что не в одном Сталине дело. Эта вторая волна оттепели не столько продлила, сколько убила ее. В стране начинаются продовольственные перебои, а скоро и бунты. Хрущев понимает, что зашел слишком далеко, и начинает отыгрывать назад; происходит знаменитый разнос на встречах с интеллигенцией, и кратковременная симфония с властью заканчивается. Что до Окуджавы – начинает назревать духовный кризис 1962–1963 годов. Есть первый успех, и притом шквальный, но его уже беспокоит цена этого успеха, и здесь – та же роковая недостаточность, облегченность, в лучшем случае посильное украшение жизни, при согласии с ее коренными установками. Ему этого уже мало, он может больше. Кроме того, в это время он много ездит – иногда это редакционные задания, иногда еще и шанс заработка от бюро пропаганды (7 рублей 20 копеек за концерт) – и видит свою истинную аудиторию, живущую, надо признать, непросто.

Главным литературным событием этого года – и для него, и для его круга – стали «Тарусские страницы». Их замысел принадлежал Николаю Панченко, неутомимому генератору идей. В реорганизованном Калужском книжном издательстве он заведовал художественной литературой, а главным редактором был утвержден экономист и публицист Роман Левита, человек либеральных взглядов и отважного нрава. В начале шестидесятых развернулась кампания по активизации работы местных издательств. Панченко задумал литературный альманах, но быстро сообразил, что в Калуге это дело будет курироваться обкомом, а потому добром не кончится. С райкомом договориться проще. Взор его упал на Тарусу – едва ли не самый литературный город Калужской области: здесь девочками жили сестры

Цветаевы, сюда, в усадьбу Поленова, съезжались его друзья – художники и литераторы; здесь прожил последние годы Николай Заболоцкий, которого Окуджава не успел узнать лично, но высоко ценил. (Стараясь по возможности не посещать похорон, проводить Заболоцкого он пришел; ссылался потом на выступление Слуцкого, сказавшего на гражданской панихиде в ЦДЛ 17 октября 1958 года, что наша многострадальная литература понесла тяжелую утрату. Даже над гробом только что умершего поэта, на восемь лет выброшенного из жизни и едва не погибшего в лагерях, слово «многострадальная» прозвучало непростительной дерзостью, Слуцкого потом прорабатывали.)

Много лет подряд в Тарусу приезжал на лето Паустовский – здесь написаны почти все его поздние повести. Его Левита и позвал редактором-составителем сборника, думая поначалу, что должность будет чисто декоративной, но Паустовский взялся за дело с неожиданным рвением. Он привлек к альманаху Бориса Балтера – фронтовика, прозаика и очеркиста, летом снимавшего в Тарусе дом на паях с драматургом и сценаристом Николаем Оттеном, который вообще проводил здесь большую часть года. Те позвали Аркадия Штейнберга – еще одного тарусского дачника, художника, переводчика, путешественника, яркого поэта – наследника акмеистов; Штейнберг воевал, дважды отсидел, с оригинальными стихами пробиться в печать не мог, хотя его перевод «Потерянного рая» переиздавался регулярно. Балтер, регулярно бывавший в «Литературке», позвал Окуджаву, а тот бросил клич среди своих товарищей, и вскоре в Калугу потекли рукописи: Максимов дал маленькую повесть «Мы обживаем землю». Владимир Корнилов, поэт, у которого только что рассыпали верстку сборника «Повестка из военкомата», – дал повесть в стихах «Шофер», ходившую в Москве по рукам; его высоко ценила Ахматова, говорившая, что обычно прямые высказывания в поэзии режут слух, но Корнилову почему-то удаются.

Окуджава был знаком по «Литературке» со Слуцким и Самойловым, которых регулярно печатал, и предложил каждому дать то, что по московским меркам выглядит заведомо непроходным; Самойлов дал «Чайную», уже пять лет кочевавшую по редакциям, а Слуцкий – большую подборку, в которой выделялось знаменитое впоследствии «Ордена теперь никто не носит, планки носят только чудаки». Здесь же – не менее знаменитое «Широко известен в узких кругах». Заключительные строчки этого стихотворения – «И прикуривать даже не хочется от его негреющего огня» – дали Самойлову повод думать, что это стихи о нем; так он сам говорил Рассадину. Дружбы, впрочем,

такие пикировки не рушили: для ифлийцев они были делом привычным и даже необходимым. Слуцкий считался гражданственным, Самойлов поигрывал в эскепизм, в действительности же оставался политизированным (едва ли не в большей степени, чем Слуцкий) и прятал эту политизированность – вместе с ранним разочарованием в оттепели – за иронией и стилизацией. Но в «Чайной» ненависть его к начальству всех мастей и сострадание к обманувшемуся в очередной раз народу прочитываются куда как отчетливо.

В общем, как сказал Окуджаве после выхода альманаха коллега по «Литературке», критик Григорий Соловьев – «разгром можно учинять по фамилиям авторов, не читая». И как в воду глядел.

Окуджава дал в сборник автобиографическую повесть «Будь здоров, школяр!». Как мы помним, прозу он писал с малолетства – это были длинные военно-революционные романы, а тут вдруг, в 1960 году, он неожиданно для самого себя начал набрасывать цикл разрозненных заметок о своих ста днях на фронте. Психологически это объяснимо – из-под спуда вырывалось то, что он долгие годы держал в себе; оттепель раскрепощала, снимала табу. Вдруг удастся написать и о собственном военном опыте, честном, но негероическом, навеки разочаровавшем его в романтике всяческих экстремальностей? Писал не для печати – для аутотерапии: выбрасывал из себя мучительные воспоминания о собственной растерянности, об осознании уязвимости, о дикой и непреодолимой беззащитности, которую чувствовали на войне только самые молодые, помнящие домашнее тепло: «Твои лихие кони не смогут ничего. Ты весь как на ладони, все пули в одного».

Может, на дне души он и допускал, что эта вещь будет напечатана. Потому что напечатать ее было надо – она утешила бы многих. Всех, кто хочет жить и боится умереть, и считает это своим преступлением. Всех, кто готов отдать жизнь за Родину, но предпочел бы, если можно, не отдавать. В стихах ведь об этом уже можно было – пусть мельком, с оговорками: просочилось же в «Острова» стихотворение «Не вели, старшина, чтоб была тишина»:

А пока в атаку не сигналила медь,
Не мешай, старшина, эту песню допеть.
Пусть хоть что судьбой напророчится —
Пусть славная смерть, пусть геройская смерть,
Умирать все равно, брат, не хочется.

Он написал «Школяра» очень быстро – примерно за два месяца. С радостным чувством освобождения от давних страхов,

от стыда, от преследовавших его до сих пор военных кошмаров (которые и потом никуда не делись). Вещь получилась, строго говоря, не о войне, то есть в ней почти нет атак, боев, героического сопротивления, а есть долгое и томительное ожидание боя, дождь, холод, бесконечные переезды с одной позиции на другую, изнурительная военная работа и чувство совершенной потерянности. Манера самая простая – хотя, думаю, не обошлось без влияния «На Западном фронте без перемен»: то же сплошное настоящее время и не отпускающее, нарастающее чувство абсурдности всего; какой уж тут героизм. Думаю, именно эта ремарковщина (а Окуджава Ремарка ценил и часто в том признавался) возмутила советскую критику больше всего: еще одно, значит, потерянное поколение? Да ведь те воевали непонятно за что, а мы – за Родину!

Но о том, как воевали за Родину, написано достаточно. А о том, как мальчик с арбатского двора никак не может примириться с тем, что он смертен и более того – обречен (из мужчин поколения Окуджавы погиб каждый второй), еще не писали, во всяком случае с такой силой. Школяр не понимает творящегося вокруг. Он всем чужой. Никто ему ничего не объясняет. Он расцветает от любого человеческого слова, но этих слов почти не слышит. Каждый за себя. Взаимопомощи – минимум. Все время хочется есть и спать. «Школяр» написан короткими, рублеными фразами, разговорно, элементарно – но за этой простотой и ясностью тем острей чувствуется великая иррациональность войны, в которой ни солдаты, ни старшины, ни комбаты в равной степени не понимают ничего. Почему же не написать об этом честно – как все страшно и непонятно? Ведь школяры еще есть и будут, эта порода, слава богу, не переводится. И они попадают не обязательно на фронт, а на ту же целину, куда чуть не отправили в 1957 году самого Окуджаву (он показался неблагонадежным, и его миновала эта чаша). Или в армию. И чтобы им не было стыдно своей беспомощности и робости, должен найтись кто-то, кто не побоится во всем признаться: да, ребята, я был здесь, у меня такое было, ничего страшного, обтерпишься, «ты еще поживешь, дружок». Главное – не предать свое школярство, не стать бывалым. И постараться вернуться назад. Это почти невозможно, но ты попробуй – потому что ты сам по себе бесценен, неповторим, ты человек, ничего лучшего быть не может. Это восхищение человеком – горьковское, да и не горьковское только, общегуманистическое, старое, вечное, – пронизывает все сочинения Окуджавы, даже и поздние, скептические, когда он, казалось бы, разочаровался в человеческой природе. Ан нет:

Ты устал, человек. Век короткий – дорога длинна.
Тишина и война, и опять – тишина и война.
И опять ты шагнул через пыль, через боль, через смерть…
Ты красив, человек! Это надо ж такое суметь!

Лев Шилов, чья звукоархивистская ипостась часто заслоняет филологическую, проницательно заметил, что из всех сочинений Маяковского, о котором Окуджава отзывался немногословно и резко, наибольшее впечатление на него явно произвел «Человек»: следы этого ощутимы и в поздней лирике. При таком отношении к человеку – как примириться с тем, что он должен все время жертвовать собой во имя великих абстракций? И «Школяр» – не о трусости. Он об онтологической неспособности примириться с тем, что чудо человека расходуется так глупо, так бездарно, так ни для чего. Потом это будут называть абстрактным пацифизмом, но «пацифизм» – не совсем то слово. Проблема ведь не только в «мире во всем мире», а в роковом изъяне человеческой натуры – в неспособности к гармонической жизни, для которой все есть.

Ах ты, шарик голубой,
грустная планета,
что ж мы делаем с тобой?
Для чего всё это?
Всё мы топчемся в крови,
а ведь мы могли бы…
Реки, полные любви,
по тебе текли бы!

2

Ну вот, он написал эту вещь, и отдал ее Балтеру, и Балтер, прочитав ее за три дня, отозвался с неожиданной горячностью: замечательно, надо печатать. Возможно, он увидел в окуджавовском школяре, – у которого даже имени собственного нет, к нему никто в повести не обращается ни по имени, ни по фамилии, – себя самого, только что из военного училища, в первые дни фронта, в тяжелой, ошеломляющей растерянности, описанной у него самого – намного сдержанней – в повести «Подвиг лейтенанта Беляева». Он показал повесть Паустовскому, и тот, уже знавший песни Окуджавы, столь же горячо ее одобрил.

Окуджава написал о «Тарусских страницах» последний автобиографический рассказ «Всё еще впереди» (1997). Описал он

там и поход в ресторан «Якорь» – за углом «Литературки», где Балтер впервые конспиративно изложил ему замысел будущего альманаха, и поездку в Тарусу к Паустовскому, собравшему всю редколлегию (Панченко, поэта Владимира Кобликова, Балтера, Оттена). Паустовскому запрещено было пить, и он обманывал жену и врачей, прибегая к простой хитрости – якобы пошел провожать всю компанию на обратный автобус, по дороге завернул в бесхозный сарай, там вытащили дешевую снедь и вино, быстро разлили. Разумеется, все это был театр для себя – захоти маститый писатель выпить с друзьями, никто бы ему слова не сказал; но над сборищем с самого начала витал дух конспиративности: «Воздух насыщен чем-то непривычным, особенным, чем-то тревожным. Как будто какая-то неясная опасность окружает нас, хотя мы и смеемся».

Дело было в самом деле опасное, хоть для русской литературы и не новое. Так повелось, что всякое серьезное литературное направление заявляет о себе альманахом – коллективным сборником, в котором, в отличие от толстого журнала, отчетливо заявлена тенденция. Так было с направлением, которое называло себя «гоголевским», хотя было уже по существу некрасовским, – они выпустили альманах «Петербургские углы»; из примеров более свежих у всех на памяти альманахи футуристов. Советская власть надолго перевела литературную политику в административное русло, но знаменем первой оттепели стала разруганная «Литературная Москва», третий выпуск которой так и не вышел. «Тарусские страницы» – еще до XXII съезда – знаменовали собой вторую волну той же оттепели. И ругали их за дело – они не просто попали под раздачу. Впоследствии таким же шумным альманахом, уже не выпущенным в СССР, стал собранный Василием Аксеновым «Метрополь».

В некотором смысле альманах был значительно крамольнее «Одного дня Ивана Денисовича», который год спустя не просто раздвинет, а разорвет границы половинчатой хрущевской гласности. Ведь «Один день» – повесть о лагере, а в «Тарусских страницах» на эту тему ни слова. Но их крамольность в ином: во-первых, они не про сталинское прошлое, а про сейчас. Рассказы Казакова, Трифонова, стихотворные повести Корнилова и Самойлова, стихи Слуцкого – живая и спорная современность, к которой подходят без готовых лекал и уж тем более без соцреализма. Во-вторых, в «Тарусских страницах» есть нечто вызывающе несоветское, и оно тем грозней, чем трудноопределимей. Что ни возьми – очерк ли Фриды Вигдоровой «Глаза простые и глаза волшебные», повесть ли Балтера «Трое из

одного города» (впоследствии Окуджава подарил ему для названия строку «До свидания, мальчики»), огромную ли (первую в СССР!) подборку стихов Цветаевой, включая эмигрантские. Разница, вероятно, вот в чем – и в этом же, кстати, отличие «Тарусских страниц» от всей оттепельной культуры: советское искусство все-таки штука специальная. Цензура могла не вторгаться в текст или фильм прямо, но присутствовала в воздухе. Советский герой всегда редуцирован, плосковат, на нем видны шрамы – здесь был живой человек, прототип, но у него отрезали то, то и еще вот это, чтоб не смущать. Тут торчал страх смерти, который отчекрыжили, потому что мы смерти не боимся – мы продолжимся в делах. Тут был пессимизм, тут быт, тут, извините, вопрос о смысле жизни; тут герой больше любил девушку, чем Родину – и это мы тоже немного подправили. Советская литература не то чтобы лгала тотально, но в воздухе каждого разрешенного советского текста, во внутреннем пространстве даже самой правдивой книги вроде «Жизни и судьбы» Гроссмана присутствовала толика формалина. Она могла быть минимальной, почти неразличимой – но была, как в каждом советском человеке, родившемся и выросшем тут, сидела неискоренимая, непобедимая никакой эмиграцией советчина. Вот почему таким шоком для читателя шестидесятых стал булгаковский «Мастер», написанный без этой оглядки.

Определить, где именно советское гнездилось и в чем себя проявляло, непросто, особенно если перед тобой талантливый текст: существовали вопросы, которых советский герой не имел права себе задавать, вещи, которых он не видел, эмоции, которых не испытывал (это касается далеко не только эроса, в который все иногда упирается при анализе тогдашних текстов). Он был редуцирован с самого начала – и даже если оставался объемным, где-то все равно начинал неуловимо переходить в плоскость, как пушка на переднем плане военной диорамы: вот ствол, вот колесо, а дальше нарисовано. Полу-объемны-полунарисованы все герои молодежной прозы шестидесятых годов, и даже романы Аксенова – не исключение. Трифонов был первым, кто научился этой редукции избегать: там, где у его героя должны быть страхи, стыд, вопросы о смысле, память о стертых из учебников годах или людях – может быть оставлен пустой, незаписанный холст, лакуна (как в «Обмене»), но чувствуется по крайней мере пространство. Официоз это чувствовал, конечно – появилось ругательное словечко «подтекст». Подтекст стали отождествлять с хемингуэевщиной, литературным пижонством, чуть ли не со стиляжничеством (и это в самом деле стало модой, не без участия переводного Хемингуэя, конечно: подтекст имитировали даже те,

кому вовсе нечего было сказать; в молодой литературе семидесятых это стало уже дурным общим местом). Это был тот редкий случай, когда политика пошла на пользу эстетике – выработался стиль, позволявший намекать на многое, «широко забирать», свободно размещаться в тексте. Так и песни Окуджавы ни на что не указывают прямо – и намекают сразу на все.

Так вот, «Тарусские страницы» целиком – не считая камуфляжных очерков «навстречу XXII съезду», тоже, впрочем, неплохо написанных, – состояли из произведений, которых советская редукция не коснулась. Их писали без оглядки на проходимость, без намерения любой ценой вытащить из героя героическое и предъявить его читателю, чтобы любовался и подражал; даже посмертно опубликованный рассказ Юрия Крымова «Подвиг» повествовал о подвиге неоцененном, как героическая гибель бумажного солдата. В альманахе впервые появилось «Бегство в Египет» Заболоцкого – стихотворение удивительной силы и чистоты, непредставимое в советской печати ни в какие времена: «И в неясном этом свете, в этом радужном огне духи, ангелы и дети на свирелях пели мне» – кто опубликовал бы такое, хотя бы и посмертно? И политика тут ни при чем – хотя, допустим, одно восьмистишие Коржавина в самом деле могло показаться крамольным: его финальные строчки «Но кони всё скачут и скачут, а избы горят и горят» немедленно сделались паролем. Но сила Коржавина была не в политической остроте, чаще мешающей его стихам, а в высокой простоте и непосредственности, в абсолютной естественности речи; с той же прямотой – нигде не переходящей в декларативность – высказывался в стихах Слуцкий. Царапала слух сниженная лексика поэмы Корнилова, но он умудрялся жаром авторского темперамента расплавить шлак будничной речи, вернуть слову вес и смысл. Панченко вспоминал: начальник областного цензурного управления впился в строки Корнилова «Поутру, разругавшись с жинкой, по усадьбе ходил блажной, с незастегнутою ширинкой и босой, как луна, башкой». Корнилов согласился поправить и принес вариант «с застегнутою ширинкой». «Издеваетесь?!» – спросил цензор. Левита вступился: «Я не понимаю – незастегнутая вас не устраивает, застегнутая тоже.»

Цензурное прохождение «Страниц» – отдельная песня: вместо включенных в альманах рассказов Юрия Казакова Панченко показал в обкоме (где выпуск альманаха курировали и одобряли) три других, послабей и попроходимей. «Школяра» не показывал вообще – для демонстрации в обкоме Окуджава представил другую прозу, набросок будущей детской повести «Фронт

приходит к нам», задуманной еще в Калуге. Правда, в обкоме на художества составителей смотрели сквозь пальцы – что страшного могут протащить в областной альманах? Кто его заметит, несмотря на участие молодых столичных знаменитостей? Глядишь, еще и похвалят за остроту…

Масштабов разгрома не представляли себе даже составители. Панченко предполагал, конечно, что книгу могут остановить, а потому торопил типографию: это наш подарок XXII съезду! Съезд открывался 17 октября, в аврально достроенном Кремлевском дворце съездов. Первая тысяча экземпляров продавалась в киоске при входе – только эту тысячу и напечатали на приличной бумаге, все остальное на газетной. Альманах в бледно-зеленой суперобложке с березками размели в мгновение ока. Из запланированных семидесяти пяти тысяч экземпляров успели напечатать всего тридцать тысяч, но, по моим наблюдениям, «Тарусские страницы» побывали в каждом московском интеллигентном доме: наш семейный экземпляр беспрерывно ходил по рукам. Громить начали сразу: сначала в калужской областной газете «Знамя», потом – повсеместно. 23 декабря 1961 года начальник Главного управления по охране гостайн при Совете министров СССР П. Романов написал в ЦК КПСС докладную записку. Не знаю, какие военные тайны он усмотрел в альманахе – но потребовал рассмотреть «в соответствующих отделах ЦК». Левиту сняли. Пострадал и несчастный начальник обллита, пытавшийся не пустить альманах в печать, но сдавшийся под напором директора издательства. Сам директор Сладков схватил «строгача» по партлинии. Секретарь обкома по идеологии Сургаков – тот самый, которому Панченко носил материалы для ознакомления, – получил «на вид». Панченко был, само собой, уволен – но за двадцать лет работы в советской прессе это было у него четвертое, что ли, увольнение, так что он уже привык.

На пикнике у Паустовского, когда все радостно ощупывали первые экземпляры сборника и не верили своим глазам, – Надежда Мандельштам (ее мемуарный очерк был опубликован в «Страницах» под псевдонимом «Н. Яковлева») подошла к Окуджаве и строго сказала:

– Мне очень понравилась ваша повесть. Боюсь, ничего лучше вы не напишете.

Окуджава вспоминал, что этот отзыв пугал его еще долго. Возможно, именно он заставил его впоследствии воздержаться от публикации «Фотографа Жоры»: он опасался, что повесть получилась бледней «Школяра» – и, кстати, напрасно.

Разнос был суров, но удивительно беспредметен – авторам критических статей не к чему было прицепиться. Не напишешь же

открытым текстом, что в альманахе нет ничего советского. Главной мишенью, не сговариваясь, избрали Окуджаву – за дегероизацию. В этом и заключается один из парадоксов его биографии: в «Тарусских страницах» хватало другой крамолы, но критиковать ее – значило признавать, что описанные факты «имеют место». Затеялся бы чреватый опасностями спор о современности, тот самый разговор по существу, которого тогдашнее общество смертельно боялось: не только верхушка, подчеркиваю, но и общество, уже приспособившееся к половинчатости и боявшееся слишком крутых поворотов. Окуджава был идеальной мишенью потому, что писал о войне – а война была, как мы помним, последней консенсусной ценностью всего советского мифа: тут сходились и диссиденты, и номенклатура. И вдруг появляется текст, в котором героическое отсутствует полностью, а слабость, страх, тоска по дому заполняют все художественное пространство! Окуджава, между прочим, до выхода альманаха – который только затевался и мог в любой момент лопнуть – носил повесть в «Новый мир» Кондратовичу, но и заместитель главного редактора прогрессивнейшего шестидесятнического журнала сказал, что не видел на фронте ничего подобного. Окуджава привык отвечать на такие упреки фразой: «Значит, вы были на другом участке фронта».

Евгений Осетров в «Литгазете» упрекал Окуджаву в подражании сарояновскому роману «Приключения Весли Джексона»: оттуда, мол, перенята интонация простачка на войне. На самом деле прочитать «Приключения Весли Джексона» стоит хотя бы для того, чтобы по контрасту оценить новаторство Окуджавы: Сароян написал обычный плутовской роман, отсылающий к «Швейку», его придурковатый, но добрый герой не имеет ничего общего с трагическим романтиком, от чьего лица рассказан «Школяр», и абсурд войны у Окуджавы куда грозней сарояновского безобидного гротеска. Если и есть у этих сочинений нечто общее, то разве что сцена бритья, когда герой, глядя в зеркало, находит свою внешность чрезвычайно отталкивающей.

«Литература и жизнь», известная в литературных кругах под названием «ЛиЖи», пальнула громче, назвав «Школяра» «одной из самых явных неудач сборника»: «Повесть невероятно мелка, в ней нет и намека на смысл и идеи справедливой войны». Дальше герою достается упрек в эгоцентризме, а его сущность названа «потребительской» – вероятно, потому, что он все время голоден, а должен, сволочь, думать о Родине! Подключилась «Красная звезда», профессионально нашедшая в повести фактические ляпы:

генерал приехал на НП командира батареи на «виллисе»! Не могло этого быть, ни на каком участке фронта. «Коммунист» упрекнул Окуджаву в оскорблении памяти погибших. Это оскорбление критик усмотрел в предисловии: «Это о том, как я воевал. Как меня убить хотели, но мне повезло. Я уж и не знаю, кого мне за это благодарить. А может быть, и некого». Оказывается, Окуджаве следует благодарить «тех, кто своей смертью спас живущих сегодня, в том числе и его самого».

Другие, более сдержанные рецензенты ставили в вину Окуджаве то, что война в его изображении – просто война, а смерть – просто смерть; тогда как война – наша, особенная, и смерть – советская, героическая. Впоследствии, как мы увидим, ту же претензию предъявит ему рецензент его первого сценария «Пусть всегда будет солнце». «Не показав общественной природы характера героя, автор, так сказать, предоставил слово его биологической природе, проявляющейся у персонажа в тяжких военных условиях как животный инстинкт самосохранения» (П. Николаев). Откуда они взяли этот штамп насчет того, что школяром владеет исключительно страх? Тоска по маме, сожаление о непрожитой жизни, обо всем, чего он не увидел и не сделал – это тоже биологическая природа? Брезгливость при виде немецкой ложки, оказавшаяся сильнее голода, – тоже биология? Добровольцем на фронт его инстинкт самосохранения погнал? Все эти авторы не замечают, как уподобляются столь узнаваемому, хоть и вымышленному, герою «Школяра», его коммунальному соседу Петру Лаврентьевичу Любимову (такой персонаж появится потом и в сценарии «Арбат, мой Арбат», – сосед Семибратов, который все корит Леньку Королева за нежелание пасть смертью храбрых; причем у Леньки в кармане повестка на завтра, а Семибратов останется в тылу). «Ты Родину-то любишь?» – спрашивает он школяра. И школяр отвечает ему с вызовом: «Люблю. Этому меня еще в первом классе научили».

Леонид Соболев (тот самый, который прославился понравившейся Горькому фразой на Первом съезде писателей СССР – «Партия дала нам все, отняв только право писать плохо», – тот самый, который в 1966 году будет аплодировать приговору Синявскому и Даниэлю) в выступлении на съезде писателей РСФСР выразится по-писательски сильно: «Маленький, жалкий человечек, скорченный непрекращающимся полуживотным ужасом перед угрозой военной смерти. В противодействие окуджавскому „школяру“ живут в литературе образы юношей-воинов, действительно выражающие молодежь тех времен, которая со школьной парты шагнула в окоп». Стоит представить себе эту молодежь, шагающую с парты в окоп – визуализация

убивает и не такие сильные метафоры. Впрочем, цитировать можно долго – во втором выпуске «Голоса надежды» подборка поносно-разносных цитат занимает 50 страниц, мама дорогая. Там же высказано предположение, что у хора был дирижер – руководитель Идеологической комиссии при ЦК КПСС Л. Ильичев (1906–1990), который и сам будет отодвинут в тень при Брежневе, но при Хрущеве был любимым цербером, отстаивавшим неприкосновенность святынь.

Думаю, всё проще. Все эти люди действовали не по указке. Повесть Окуджавы их действительно взбесила. Почему? Ответ на этот вопрос содержится в самой повести, хоть он и не очевиден:

«Когда в восьмом классе мы поссорились с Володькой Аниловым, я первый крикнул ему:

– Давай стыкнемся! – и мне стало страшно. Но мы пошли за школу. И товарищи окружили нас. Он первый ударил меня по руке.

– Ах так?! – крикнул я и толкнул его в плечо. Потом мы долго ругали друг друга, не решаясь напасть. И вдруг мне стало смешно, и я сказал ему:

– Послушай, ну я дам тебе в рыло…

– Дай, дай! – крикнул он и выставил кулаки.

– Или ты мне дашь. Кровь пойдет. Ну какая разница?

Он вдруг успокоился. Мы пожали друг другу руки по всем правилам. Но потом дружбы уже не было».

Вот то-то и оно. Герой Окуджавы обнаружил свою чуждую, так сказать, природу – и немудрено, что дружбы уже не было. Он отступил от канонов не просто советского, а блатного, дворового, мужского мира – предотвратил драку не по правилам. Вот если бы они с Володькой Аниловым действительно стыкнулись – дружба бы восстановилась как ни в чем не бывало. Подумаешь, рыло друг другу начистили. Это не крушение дружбы, а ее подтверждение: с мордобоем крепче будет. Но увидеть бессмысленность «стычки» и «драчки» – значит продемонстрировать свою истинную природу, то есть повести себя не наихудшим (наиболее уважаемым), а наилучшим, человеческим образом. А это, сами понимаете, не прощается.

Как метасюжет Набокова – потерянный рай детства – каждым прочитывается как личный, ибо всякое детство ретроспективно предстанет раем, будь ты вырицким барчуком или сормовским пролетарием, так и метасюжет Окуджавы воспринимается как интимно-близкий, и этот метасюжет, заявленный в «Школяре» и продолжившийся в прочих автобиографических повествованиях, заключается именно в нежелании предать свое человеческое, обтесать его по общим лекалам, спрятать под грубой коркой.

Адаптация человека к миру почти всегда заставляет играть по чужим правилам, принимать навязанные критерии, казаться жесточе, грубее, примитивнее, чем ты есть. Окуджава – голос несдавшейся, несломленной человечности с ее надеждами и страхами, и все, кто успел себя предать, кто перегнул и переломал себя по грубому чуждому образцу, вслушиваются в этот чистейший голос как в отзвук иной реальности, райского пения. Ведь мы были такими, но что-то нам помешало остаться ангелами. Мы преодолели аристократическую брезгливость, которая на деле только приписывается аристократам, а заложена-то в каждого. Мы поступились лицом. Мы научились скрывать естественные чувства – как правило, милосердные. Мы стесняемся нежности. Всего этого можно было не делать – но нам упорно внушали, что лучше быть худшим, что именно грубое и наглое достойно называться образцом; и у нас не нашлось сил этому противиться. А у него – нашлось: то ли сработал комплекс советского аристократа, то ли жизнь берегла и недостаточно сильно давила, то ли, наконец, возобладал кавказский темперамент. Он сам не знал, какой природы были эти внезапные вспышки гордости – «то ли кавказские, то ли арбатские». Но остался таким, каким был задуман – и в этом куда больше мужества, чем в том, чтобы научиться бить первым и наповал.

А как же двор – спросите вы. Как же восторг перед этим двором с его грубостью? На это ответим: двор был единственным местом, где к нему относились по-человечески. Он был оазисом взаимовыручки в пространстве, где все друг друга только топили. Это не отменяет дворовой грязи и грубости. Но они там были не самоценны, а, так сказать, побочны. Двор состоял не только из этого. Да и потом, здесь перед нами часть личного мифа – всякому дворянину нужен двор, всякий аристократ нуждается в родовом поместье. Окуджава относится к своему Арбату, как британский лорд к наследственному имению, давно покинутому, но все сияющему в памяти (это Виктор Астафьев сравнил Окуджаву с английским лордом, добавив: «И матерится, как лорд», – имея в виду как крепость выражений, так и ироническую дистанцию при их произнесении). Нет такого ада, чтоб не вспомнился как рай, – особенно если речь о детстве. В остальном он сохранил свое детство неприкосновенным: не стеснялся любви к матери и зависимости от нее. Не боялся признаваться, что боится.

Те, кто читали «Школяра» в шестидесятые, и те, кто читают его сейчас, слышат этот чистейший, из детства идущий звук. И тех, кто предал себя, он бесит, а тех, кто сохранил, – ободряет и утешает.

3

Летом 1961 года, в начале июня, Окуджава оказался в Харькове с бригадой «Литгазеты», в состав которой, кроме него, входили поэты Юлия Друнина и Виктор Гончаров, критик Валентин Оскоцкий (написавший об этой встрече краткий мемуар) и бессменный парторг редакции, международник Олег Прудков. Такие выезды в преддверии новой подписной кампании были обычным делом. Выступали в Клубе имени Ленина, на читательской конференции, выслушивали упреки в недостаточной связи с местными писателями и недостаточном внимании к местным проблемам; ездили на телестудию, в университет, на тракторный завод. На заводе случился инцидент: поэт, Оскоцким не названный, но в группу входивший, после прохладного приема «решил взять реванш публицистикой». Как раз летом 1961 года на юге России начались перебои с продовольствием (впоследствии регулярные). Поэт воззвал к рабочим: давайте вместе перенесем временные трудности! Начался невыносимый гвалт: «Преодолевать хочешь?! Иди и преодолевай в очереди в магазин, постой с наше! Ты масло в Москве ешь, а у нас в Харькове дети его не видят.» Чтобы унять скандал, вытолкнули на сцену Окуджаву, который обычно выступал последним. Он вышел с гитарой, чем сразу отвлек зал от скандала, и предупредил, по обыкновению: он не композитор, не певец, просто напевает стихи, если приходят мелодии. Он спел «Неистов и упрям», «До свидания, мальчики», «Леньку Королева» – работница, только что кричавшая про масло, подошла к нему и сказала: «Молодец, надо петь, надо погибших помнить.»

В Харькове у Окуджавы был пылкий поклонник – критик и журналист Лев Лившиц, один из подвижников, которыми жива провинциальная культура. Инвалид войны, во времена борьбы с космополитами он был сначала изгнан со страниц местной печати, а затем арестован (сидел с 1950 по 1954 год). После реабилитации работал в Харьковском университете, печатался под псевдонимом Жаданов, собирал тексты Бабеля и воспоминания о нем; он был одним из первых в Харькове обладателей магнитофона «Днепр» и щедро пропагандировал песни Окуджавы среди местной интеллигенции. Как вспоминает дочь Лившица, Татьяна, песни звучали по вечерам, когда сходились гости, и по воскресным утрам, когда вся семья собиралась за завтраком; записи были сиплые и неразборчивые, но Лившиц знал все слова наизусть. Он часто выступал в Харьковском лектории, и когда Окуджава приехал в город – устроил ему там отдельный вечер. Была на нем вся харьковская

литературная и театральная молодежь, в том числе скоро прославившийся режиссер Адольф Шапиро. В 1964 году Окуджава снова приехал в Харьков, опять по приглашению Лившица, и 11 ноября выступал в том же лектории, надписав другу «Веселого барабанщика»: «Лева, я тебя люблю! Будь бдителен!..»

«Нигде не слушают поэтов, как у вас, – говорил он местному поэту Борису Котлярову. – Может, потому, что аудитория рабочая?» 2 июля «Харьковский рабочий» опубликовал его стихи, присланные уже из Москвы и при жизни не перепечатывавшиеся; они так и называются – «Стихи о Харькове», и републиковал их А. Коваленко в «Голосе надежды» сорок шесть лет спустя:

И хворости мои, и горести,
Все, что болело, все, что жгло,
Вдруг потонуло в этом городе,
Вдруг отболело и прошло.
О Харьков, Харьков, твои улицы,
Они ясны и без огня,
Пусть пешеходы твои – умницы
Поучат мудрости меня.
И пусть, отвергнув все нелепости,
Ты сам заговоришь во мне…
Твои полночные троллейбусы
Плывут и тают в тишине.

Ничего особенного тут нет, вариация на темы «Полночного троллейбуса» с обильными автоцитатами, но показателен сам факт – Окуджава в это время часто обращается с благодарными посвящениями к городам, где побывал. В том же 1961 году он написал «Байкал», тоже не включавшийся в сборники и сохранившийся на единственной концертной фонограмме («Я недавно был в Сибири, и я там написал небольшое стихотворение о Байкале»). Это отголосок уже другой, августовской поездки по сибирской магистрали. Удивительно много ездил он в начале шестидесятых – компенсируя, что ли, надоевшее бездомье: ни с женой, ни с матерью ему уже не жилось. С другой же стороны – эти разъезды, как часто бывает, служат первым признаком надвигающегося духовного кризиса: после первых успехов он нуждается в самоуглублении, но еще не созрел для него. Обычный русский способ заглянуть вглубь – для начала объездить ширь: так Чехов ехал на Сахалин перед духовным скачком девяностых годов, так Толстой пережил «арзамасский ужас» в поездке на кумыс, так Гоголь метался по Европе перед вторым томом «Мертвых душ»… Россия, слава богу, большая, есть куда

поехать; Окуджаве же, по воспоминаниям Искандера и Рассадина, вообще свойственно было в смятении метаться, он не мог сидеть на месте, отправлялся к друзьям за сотню километров ради пятиминутного разговора и тут же срывался обратно. Весь шестьдесят первый прошел у него под знаком этих хаотических перемещений, благо газетная работа позволяла, – и он знал за собой эту особенность, иначе не написал бы в 1967 году «Дальнюю дорогу»: «Жена, как говорится, найдет себе другого. а дальняя дорога дана тебе судьбой». Но в его сочинениях эти поездки не оставили почти никакого следа, кроме нескольких протокольных стихотворений, даже не опубликованных. Видимо, он и сам мало верил в спасительность разъездов и рос только в результате сосредоточенного замкнутого усилия, – и действительно, с 1963 по 1965 год, осев в Ленинграде, писал шедевры один за другим.

31 августа 1961 года «Литгазета» опубликовала его очерк «Станция Курят», написанный вскоре после возвращения. Символичен выбор объекта: «В Иркутске говорили: „Ангара!.. Байкал!.. Братск!.. Посмотрите, что там делается! Это одна турбина Братской ГЭС равна по мощности…“ Я не спорю. Я знаю, что это такое. Я видел в Иркутске армии туристов почти из всех стран. О, туристы знают, где лежат лакомые кусочки. Сфотографироваться на фоне Байкала – это же история! А тут – Курят. Горсточка домишек и железнодорожные пути».

Евтушенко пишет «Братскую ГЭС», Арбузов – «Иркутскую историю», а Окуджаву весь пафос освоения Сибири подтолкнул к очерку о крошечной станции, на которой нет тока. Это его ответ на гигантоманию эпохи – все время напоминать о людях, которые все это строят и для которых в конечном итоге все существует: «Но ведь это так, отрезок пути. Ни погрузки, ни разгрузки. Поезжайте в Камышет. Там вы узнаете, что такое станция. Еще лучше у нас, здесь, в Нижнеудинске. У нас ведь станция первого класса. А Курят – пятого класса. Там поезд только один местного значения минуту стоит».

Начальником станции оказалась Василиса Евлампиевна – «совсем девчонка, не так давно пришедшая из железнодорожного техникума». Стрелочник Исайченко, подойдя к корреспонденту, говорит: «Раз уж вы из газеты, так уж должны знать, что у нас тут жить не так уж просто. Вы так запишите, что нами никто не интересуется. Красный уголок, правда, построили, сто тысяч рублей ухнули, а крыша течет и свету нет. Кино не можем смотреть… Ну, как вы думаете, у нас можно без кино? Зимние вечера подошли, что делать будем? Водку пить?..»

В этом очерке главное – ритм, конечно. Имитировать его

легко. Сейчас попробуем. Примерно такие вот рубленые фразы. Ими незадолго до этого написан «Школяр». Имитация будничной речи. А все-таки не совсем. Как бы и белый стих. Или фольклорный распев. И особенно эти обращения – «А вы помните, Валентина Евлампиевна?». Что-то очень русское в них есть, от солдатского письма с фронта. Дорогая жена моя, Катерина Матвеевна. Во первых строках моего письма. Проза Окуджавы – по крайней мере бытовая, ранняя, реалистическая – всегда верлибр. Короткие строчки. Рефрены. Анафоры. Это уж поздняя будет витиевата, стилизована под документ прекрасной прошедшей эпохи, – да и поэзия станет утонченней и многословней, виртуозней, если угодно.

Очерк непритязательный – внимание к маленькому человеку, разгильдяйство и головотяпство, добрые начальники (виноватых нет, никого он не подводит под монастырь.). Хорошие люди в неуклюжей стране. Но – написано здорово. «А поезда шли. И идут. С востока на запад и с запада на восток. По Великой магистрали».

Узнали? «Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток… А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства – Сары-Озеки, Серединные земли желтых степей». Эпический зачин главного романа Чингиза Айтматова «Обруч», переименованного в ходе публикации в «И дольше века длится день», он же «Буранный полустанок». Молодой Айтматов, только входивший в славу, внимательно читал «Литературную газету» в 1961 году, и кое-что западало ему в память. Речь не о плагиате, конечно (тут уж скорее претензии могли быть у Леонида Леонова, чью «Дорогу на океан» Айтматов несколько пощипал – но творчески, творчески). Просто Окуджава нащупал еще одну фольклорную формулу. И у Айтматова, с его прекрасным чутьем на фольклор, она осталась в памяти – может быть, как строка из народной песни.

4

В Союз писателей он был принят 24 октября 1961 года. Рекомендовали Антокольский, Александр Яшин и Евгений Винокуров. Рецензентами выступали члены приемной комиссии: тот же Винокуров и Даниил Данин, физик, писатель-популяризатор, страстный поклонник Пастернака и знаток песен Окуджавы. На обсуждении, вполне дружелюбном, выступили Слуцкий, Наровчатов, Сергей Смирнов, редактор «Литературы и жизни» Виктор Полторацкий – сошло без проблем, он был принят

единогласно. Лучше других говорил Слуцкий – сохранилась стенограмма:

– Поскольку талант является важным критерием при приеме в члены Союза писателей, то я должен заявить, что Окуджава – выдающийся талант и как поэт, и как поэт-песенник. Несколько слов об этом. У нас сейчас очень плохо с песнями, потому что наши большие песенники. Исаковский – молчит, Фатьянов умер. Окуджава – создатель нового лирического героя советской песни: не крестьянского парня, как в лучших песнях Исаковского, и не солдата, как у Фатьянова, а за песнями Окуджавы стоит рядовой труженик, интеллигент – то ли газетчик, то ли инженер. В нашей стране, где интеллигентов миллионов двадцать, эти песни имеют громадное распространение. Хочу сказать о его повести, которая была опубликована в альманахе. Повесть написана от имени девятиклассника, мальчишки, который попал на войну, которого война преобразовывает и воспитывает. Эта повесть вызывает большой спор, но, с моей точки зрения, эта повесть высокоталантлива и правдива. Нелишним будет сказать, что я на днях читал письмо от Арагона, который, прочитав книжку Окуджавы, отметил его как экстраординарное дарование.

После ссылки на большого друга СССР, всемирно знаменитого Арагона грех было спорить. 27 ноября президиум Союза утвердил его прием, и Окуджаве вручили членский билет за номером 1405, хранящийся ныне в его переделкинском музее.

14 ноября 1961 года он выступал в Ленинграде, во Дворце работников искусств им. Станиславского на Невском, 86. Вечера там начинались поздно, в девять вечера. В интервью 1992 года он вспоминал: «Позвонил директор Дворца искусств Михаил Сергеевич Янковский и попросил выступить у них. Для меня это была большая честь. Приехал. Ажиотаж страшный, а я этого всегда боюсь, у входа – столпотворение, милиция, в зале – Товстоногов, Акимов, Райкин и еще много других, перед чьим авторитетом трепетал. Но прошло все хорошо».

Один из счастливцев, раздобывших билет и хранящий его до сего дня – Леонид Руховец, проживающий ныне в Мэриленде, – вспоминает: «Когда мы с женой подошли к Дворцу, я увидел огромную толпу, плотной стеной забаррикадировавшую вход. Толпа запрудила проезжую часть Невского проспекта, примыкающую к Дворцу, так что конная милиция вынуждена была направлять транспорт, следующий от Московского вокзала в сторону Адмиралтейства, на противоположную сторону движения. Наши попытки пробраться к входу были тщетны. Не помогали даже билеты – нам отвечали в духе Ильфа и Петрова: „У всех есть билеты“. Позднее я понял, что далеко не все при этом

шутили. Дело в том, что незадолго до нашего прихода толпа, по-видимому, прорвала кордон (состоявший в основном из старушек-контролеров). После этого входная дверь была закрыта для всех, в том числе и тех, кто имел билеты. Внезапно я увидел, что неподалеку от нас к входу пытается пробиться артист Евгений Лебедев. В 1961 году будущий народный артист СССР был еще мало известен. Он тогда работал не в БДТ, а в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола. Лебедев медленно, но верно двигался по направлению к заветному входу, громко произнося одну фразу: „Я член президиума Театрального общества, пропустите!“ Как ни странно, фраза срабатывала. Подозреваю, некоторые из толпы реагировали лишь на первую ее часть и на всякий случай пропускали члена какого-то президиума. Я пристроился к Лебедеву сзади и, держа за руку жену, продвигался к входу. Попав в конце концов в зал, мы увидели огромное количество людей, сидевших и стоявших в проходах».

Это был первый концерт Окуджавы, прошедший с таким успехом. Масштаб явления стал очевиден. Разумеется, это понравилось не всем. Когда счастливый и усталый Окуджава (в первом отделении читал, во втором пел) спускался по лестнице Дома работников искусств, к нему подскочил композитор Иван Дзержинский, автор соцреалистической оперы «Тихий Дон»:

– Я не позволю этого безобразия в нашем доме! Я – Дзержинский! Я – Дзержинский!

– А я Фрунзе, – сказал стоявший сзади Лебедев, хлопнув его по плечу, и скандал рассосался, но без последствий не остался. Во-первых, сам Дзержинский 24 апреля 1965 года в «Литературке» опубликовал в рамках дискуссии «о бардах и менестрелях» реплику «С рекламы ли надо начинать?», где указал на опасность магнитофонной культуры. Во-вторых, как вспоминал на вечерах сам Окуджава, – эта фраза в рассказах о себе повторялась регулярно, – «в 1961 году стали со мной бороться». Борьба получилась курьезная и непродолжительная; если б не ажиотаж на вечере 14 ноября – все бы обошлось. Но поэтические вечера с конной милицией еще не вошли в обычай, и руководство испугалось примерно так же, как в 1946 году, когда при появлении Ахматовой и Пастернака зал в едином порыве встал. Через две недели после концерта, 29 ноября, в «Смене» появилась статья Игоря Лисочкина «О цене „шумного успеха“». Ее почти сразу (5 декабря) перепечатала «Комсомолка».

Игорь Лисочкин – ровесник Окуджавы, ныне руководитель питерского клуба военных обозревателей, многолетний сотрудник «Санкт-Петербургских ведомостей», ветеран войны. Песни Окуджавы он знал и любил, потому и на концерт пошел –

об этом поэту впоследствии рассказали общие знакомые: Ленинград – город тесный, любители авторской песни друг друга знали. Это всего грустней: писал «свой» – и по-коленчески, и социально; но попросили – и не отказал, и отработал заказ с энтузиазмом. Интересней другое: перед нами первый в русской критике серьезный анализ творчества Окуджавы. Недоброжелательный – да; однако точный, выполненный человеком понимающим и даже глубоким. Если бы меня попросили назвать наиболее выразительные критические статьи об Окуджаве – а они немногочисленны, при всей обширности литературы о нем, – я назвал бы заметку Лисочкина первой, и не только хронологически, хотя сам Окуджава в интервью «Смене» 31 год спустя говорил: «Профессионально-то она была весьма слабой». Главные особенности его манеры тут обозначены: доброжелательно, недоброжелательно – дело другое. Перед нами четкое описание метода, во многом оказавшееся пророческим. Что до разносного потенциала, статья не особо опасная, но довольно противная. Впоследствии, пересказывая ее на вечерах, Окуджава издевательски цитировал: «Но за таким поэтом девушки не пойдут. Девушки пойдут за Твардовским и Исаковским». И добавлял: «Был такой критерий оценки поэта – за кем пойдут девушки».

Это чистая эстрадная реприза, потому что у Лисочкина сказано иначе – однако не хуже: «Булат Окуджава – московский поэт. Не Александр Твардовский, не Александр Прокофьев, не Евгений Евтушенко – просто один из представителей той большой поэтической обоймы, чьих стихов еще не лепечут девушки, отправляясь на первое свидание. Так для чего же пуговицы обрывать?»

Так что критерий оценки поэта был другой – за кого рвут пуговицы.

«А потом на сцену вышел сам поэт – довольно молодой темноволосый человек с блестящими глазами. Он прочел первое стихотворение „Не разоряйте гнезда галочьи…“. („Стихи об озорстве“, не публиковавшиеся при жизни Окуджавы, мы процитируем в свой черед, заговорив о „Молитве“. – *Д. Б.)* В зале воцарилась неловкая тишина. Прочел «Стихи о Родине». («Говоришь ты мне слово покоя». – *Д.* Б.) Опять тишина. «Двадцатый век, ты странный человек…» – тишина снова. После «Осени в Кахетии» один из слушателей, не выдержав, хлопнул в ладоши, и поэт застенчиво сказал: – Не надо…

Пятое стихотворение «Воспоминание о войне» понравилось. Похлопали. Так и пошло. Тому, что нравилось, хлопали, тому, что не нравилось, – нет. «Шумного успеха» не было. Было ощущение

большой неловкости и, если хотите, стыдности того, что происходило и происходит. В зале сидели мастера искусств, люди, великолепно знающие настоящую поэзию, огромную, великую, необозримую, которая бурей врывается в сердца и умы. Рассчитывать на то, что они начнут рыдать от игриво-салонного «Я надышался всласть окопным зельем», было несерьезно».

Тут автора понесло, потому что назвать игривым «Первое ранение» – одно из лучших и точнейших стихотворений Окуджавы о войне – мог только человек, ровно ничего не понимающий в поэзии, огромной, великой, необозримой, врывающейся бурей и т. д. А Лисочкин понимает, в том и проблема. Процитируем эту вещь целиком, потому что, по странной прихоти составителей, она не пошла в сборник «Большой серии», да и ни в одну из прижизненных книг Окуджава ее не включал (видимо, именно из-за лисочкинской статьи). Он обнародовал «Первое ранение» единственный раз – когда в 1985 году записывал пластинку «Стихи и песни о войне».

Я надышался всласть окопным зельем,
и капельки еще не пригублю.
Я падаю живым на эту землю,
я землю эту теплую люблю.

Я рот разеваю жадно и грустно,
и воздух губами ловлю, ловлю,
и он течет в меня трудно и густо.
Я этот воздух густой люблю.

Облака проплывают белыми рыбами.
Вдалеке разрыва оранжевый сноп.
Перед взором моим муравьишка задрипанный,
потерял свою веточку, сбился с ног.

Вот останусь в живых, надеждой ласкаю,
я такой муравейник ему слеплю,
я таких веточек ему натаскаю…
Я этого муравья люблю.

За мной придут, меня не бросят,
я потерплю, я потерплю.
Убаюкивает меня осень…
Я осень тихую люблю.

Здесь описано и угадано то, чего не выдумаешь, –

благодарное счастье спасения; прекрасно и почти надмирное спокойствие раненого, внезапно выпавшего из боя, – для этого парящего в невесомости сознания уже равны и гигантский сноп разрыва, и задрипанный муравьишка. Салонного тут нет ничего и на советский вкус, а уж игривого… Однако главным поводом для критического высказывания послужил, конечно, не Окуджава-поэт, а «свалка у входа».

«Где же тайные пружины, которые заставили весьма культурных людей столь неприлично штурмовать узкую дверь? Кажется, их несколько.

Судьбы поэтов складываются по-разному. Поэтическая биография того Окуджавы, которого мы видели на творческом вечере, складывалась в обстановке полного, гробового молчания критиков, искусствоведов и даже просто литераторов. Одни не принимали его всерьез, другие считали слишком необычным. Сейчас об этом можно только пожалеть.

Говорить об Окуджаве и о том, что он пишет, действительно очень сложно. Здесь не обойдешься какой-то единой оценкой. И поэтому хочется поговорить об Окуджаве – в частности и об Окуджаве – в целом.

Вначале – «в частности». Все написанное здесь ни в коем случае нельзя рассматривать как попытку лишить его почетного звания поэта. У него есть хорошие стихи. Есть и настоящие песни, необычные и лиричные: «Веселый барабанщик», «О последнем троллейбусе», «О Леньке Короле», «О бумажном солдатике», «Дежурный по апрелю». Они привлекательны своеобразностью, непохожестью на то, что мы слышали раньше, глубокой душевностью, интимностью в хорошем смысле этого слова. Но волею названных обстоятельств песни стали «запретным плодом», пошли перематываться с магнитофона на магнитофон, а за ними потянулось такое количество поэтического мусора и хлама, его же ты, господи, веси.

Творчество Окуджавы «в целом» отличается от того, что «в частности», как день от ночи. О какой-либо требовательности поэта к самому себе говорить не представляется возможным. Былинный повтор, звон стиха «крепких» символистов, сюсюканье салонных поэтов, рубленый ритм раннего футуризма, тоска кабацкая, приемы фольклора – здесь перемешалось все подряд. Добавьте к этому добрую толику любви, портянок и пшенной каши, диковинных «нутряных» ассоциаций, метания туда и обратно, «правды-матки» – и рецепт стихов готов. Как в своеобразной поэтической лавочке: товар есть на любой вкус, бери что нравится, может, прихватишь и что сбоку висит».

Здесь прервемся: перечисляя отзвуки и влияния, которые

грамотный читатель считывает даже при восприятии Окуджавы со слуха, Лисочкин весьма точен. Одним из секретов успеха этих песен безусловно был веер аллюзий, отсылки ко множеству авторов и эпох, и отмеченная впоследствии Солженицыным способность Окуджавы задевать многие струны «в одно касание» как раз замечательна – как и его прямой учитель Светлов, он действительно существует на стыке взаимоисключающих традиций. Он и фольклорен, и наследует символистам, и футуристическая выучка чувствуется в нем – и именно благодаря ему мы чувствуем, что и символисты, и футуристы, и безвестные фольклорные авторы делают, в общем, одно дело, вдохновляются одним и тем же; Окуджава вытаскивает на поверхность не то, что их разделяет, а то, что роднит. В отличие от большинства сверстников, сознательно продолжающих либо одну, либо другую традицию (если фольклорную – так уж до частушечности, как Боков, если авангардную – так уж до зауми, как Вознесенский), он ориентирован на синкретизм, но эту универсальность регулярно пытаются выдать за эклектику.

В отзыве Лисочкина – вполне квалифицированном – отвращает именно эта подмена. Ведь Окуджава потому и объединял миллионы, что органично вобрал и переплавил огромный поэтический опыт: то, что кажется нейтральным, подчас и блеклым, – результат сложнейшей поэтической работы, проделанной не только им, но и его предшественниками; так белый цвет разлагается на спектр. Нейтральность лексики, прямота лирического высказывания в случае Окуджавы – та самая белизна, в которой вся радуга, и на расшифровку одного его четверостишия уходит, как мы видели, не одна страница; упраздняя второстепенные разделения – почвенничество и авангард, акмеизм и символизм, ориентация на романс или на эпос, – Окуджава оставляет одно, единственно актуальное: на тех, для кого человечность что-то значит, и тех, кто к ней демонстративно и принципиально глух. Я сказал бы «на людей и нелюдей» – но это громко и резко. Скажем иначе: на слышащих и неслышащих. Среди слышащих могут быть те, кто Окуджаву не любит и даже ненавидит – но они по крайней мере знают, ЧТО ненавидят, из-за чего бесятся. Некоторых раздражает сентиментальность, другим кажется, что Окуджава расслабляет, «демобилизует», иных бесит то, что эти песни обещают рай – а кругом ад. но отличить личное, горячее раздражение «слышащих» от пренебрежительного непонимания глухих не составляет труда.

Вернемся к Лисочкину: «Дело тут не в одной пестроте, царящей в творческой лаборатории Окуджавы. Есть беда более злая. Это его стремление и, пожалуй, умение бередить раны и

ранки человеческой души, выискивать в ней крупицы ущербного, слабого, неудовлетворенного». Поистине, враг иногда зорче друга. Поражает лишь вывод Лисочкина из этой вполне здравой констатации: «Что ж, жизнь прожить – не поле перейти, у многих из нас лежат на сердце зарубки. Позволительно ли Окуджаве сегодня спекулировать на этом? Думается, нет!» Это так глупо, что кажется редакционной вставкой. Или любое прикосновение к душевным ранам карается обвинением в спекуляции? Есть тут и обязательное «Куда зовет Окуджава» (выясняется, что никуда), и смешная ошибка в цитации, выглядящая намеренной: «Когда почувствуешь недомоганье рук» – вместо «Когда почувствуешь недомоганье вдруг». Это Лисочкин добрался до «Стихов, являющихся руководством для пользования пугачом» – тоже тогда еще не напечатанных (их Окуджава все-таки втиснул в «Март великодушный», несмотря на разнос). Текста у критика не было, так что стихотворения, достаточно непростого, он не понял вообще, назвав его «безобразным гимном человеческой слабости». Между тем «Пугач» – как раз спасательный круг, брошенный покушающимся на самоубийство: простая и действенная профилактика.

И ты берешь пугач (к нему привык),
к виску подносишь – он к виску приник,
смеешься ты: ведь он не убивает…
Но в принципе все точно так бывает:

Затем обратно в стол его швырни:
он пригодится на другие дни.
Тебя холодный этот душ окатит —
на день-другой, глядишь, его и хватит.

Ближе к концу Окуджаве достается за подтекст: «Подтекст – он нынче в моде». Образцом бессмыслицы названа здесь «Песенка о голубом шарике»: «А необычное привлекательно. И раздается не всегда верный звон гитары московского поэта. Что греха таить, смущает этот звон и зеленую молодежь и любителей „кисленького“, людей эстетствующих и пресыщенных. Тянутся за этим всякая тина и муть, скандальная слава и низкопробный ажиотаж. <…> Вызывает поэт Булат Окуджава „в целом“ искреннее возмущение. Талант, пусть большой или маленький, – штука ценная. Жаль, когда он идет на распыл, на кокетство, на удовлетворение страстей невысокого класса».

Лисочкин все время корректирует собственные резкости: «Давать ему менторские советы, конечно, не хочется. обязанность

общественности – давать спокойную и точную оценку.» Но финал этой рецензии по площадной развязности превосходит все сказанное:

«В остальном – вспоминается сборник стихов Окуджавы „Острова“, вышедший два года назад. Были в нем хорошие поэтические находки. Был и такой стих:

Пароход попрощается басом,
И пойдет волной его качать…
В жизни я наошибался.
Не пора ли кончать?
Вот я опять собираю пожитки
И… опять совершаю ошибки.

Хорошо было бы этот стих закончить на две строчки раньше».

«Не пора ли кончать?» – таков приговор ленинградского журналиста; и слава богу, что у Окуджавы было к тому времени надежное внутреннее противоядие как от слишком пылких похвал, так и от непропорционально злобной хулы.

5

26 декабря 1961 года случилось нормальное чудо, одно из многих в истории русской литературы. На секции поэтов Союза писателей СССР, в переполненной комнате № 8 дома на улице Воровского, прошло обсуждение песен Окуджавы. Ему готовился разгром. Собрание было следствием статьи Лисочкина, а главное – результатом слишком громкой и стремительно растущей окуджавовской славы. Он официально вступил в Союз всего за месяц до этого сборища (хотя секцию прошел еще в апреле) и легко мог вылететь оттуда, если бы в его сочинениях обнаружили крамолу; волна реакции уже поднималась, и осуществлял ее покамест отнюдь не Хрущев, а коллеги, завидовавшие новым героям дня.

Не следует думать, что в Союзе писателей Окуджаву поголовно любили. Как ни странно, наибольшее недружелюбие он вызывал у людей сходного опыта: у фронтовика Михаила Луконина (уже опубликовавшего к тому времени в февральском «Знамени» 1961 года статью «Товарищ поэзия», где пристрастно критиковались «Острова»), у трижды отсидевшего Смелякова… Объяснить это можно тем, что против шестидесятников – к которым Окуджава принадлежал не столько по возрасту, сколько по времени дебюта и характеру славы, – у поэтов старшей

генерации было серьезное предубеждение, род ревности. Их-то слава началась в эпоху половинчатой, ранней оттепели, закончившейся в 1956 году. Тогда и стала ясна вся второсортность дарованной свободы; требовались люди, готовые идти дальше. Исключение Пастернака из Союза писателей четко обозначило грань между теми, кто готов был довольствоваться хрущевской оттепелью и всячески ее оберегал (они составляли большинство) – и теми, кто верил в необходимость двигаться дальше.

Окуджаву – а с ним и Вознесенского, и Ахмадулину, и Евтушенко, и – в меньшей степени – Рождественского, и Новеллу Матвееву, и Юнну Мориц, хотя она стояла особняком и не знала эстрадной славы, – ревновали к раннему и бурному успеху. Им не прощали молодости и радикальности. Они обозначили новый этап оттепели, связанный уже не с XX, а с XXII съездом, на котором курс на десталинизацию был подтвержден. Считалось, что новая генерация эстрадников проституирует поэзию, выводя ее на стадионы. Главное же – у молодых не было долгого советского опыта приспособленчества, трудного выживания, компромиссов с собой: им не прощали того, что им все можно. Так, во всяком случае, казалось. За границу – свободно. Читать крамольные стихи на стадионе или площади – запросто. Запад любит, молодежь на руках носит. Окуджава вообще себе позволяет петь под гитару, мещанский, блатной инструмент, и песни явно несоветские, – на каком основании?! Его не желали идентифицировать как фронтовика и принимать за своего – в том числе и потому, что он почти не эксплуатировал фронтовой опыт, а войну его лирический герой называл не великой, а подлой. Кроме того, Окуджаву роднила с молодыми – с теми, чье детство пришлось на войну, а молодость на второй этап оттепели, – принципиальная неготовность к деланию советской литературной карьеры: карьера делалась сама, песни расходились по стране кругами, достигая дальних окраин в считаные дни. И потому люди его поколения – или старше его тремя-пятью годами – относились к нему подозрительно, ставили под сомнение его военный опыт (впрочем, даже друзья – например Лазарь Лазарев – отмечали отсутствие в нем «следов фронтовой бывалости»). Скрытую ревность – Окуджава, мол, выступал с успехом, но это и понятно, гитара, скандальная слава, – можно найти даже в дневниках людей, относившихся к нему с неизменным доброжелательством, у Самойлова в частности. Его записи пересыпаны констатациями: Окуджава неумен, стихи его плохи… Обаяние песен берет свое – о них ни одного худого слова, но вообще сверстники Окуджавы его не жаловали: не только за

гитару и славу, но и за принадлежность к другой обойме.

Он в самом деле дружил с Ахмадулиной и Евтушенко, Искандером и Эйдельманом – с теми, кому во время войны было лет 10–12. И разгром ему готовили не косные старцы, а те, чья слава пришлась на пятидесятые и полиняла вместе с первой оттепелью. Сегодня понятно, почему Слуцкий оказался в ряду тех, кто осудил Пастернака (он, пожалуй, тяжелей всех расплатился за это): дело было не только в неукоснительно соблюдавшейся им партийной дисциплине, но прежде всего в попытке защитить «свою» оттепель, эпоху, когда ему дали состояться. При всем несходстве масштабов к Окуджаве у сверстников были сходные претензии: он был знаменем эпохи, которая этих поэтов не то чтобы хоронила (Смеляков, конечно, свой масштаб понимал), но отодвигала во второй ряд. Так что под личиной творческого отчета готовилась порка. Не зря после того, как Окуджава закончил петь, Владимир Солоухин со смачным оканьем заметил: «Ну вот, поразвлекались, а теперь – за розги!» Ожидания его, однако, не сбылись.

Луконин со Смеляковым, послушав несколько стихотворений, начали подначивать с места: «Нет, ты спой! Ты спой, что на вечерах своих поешь!» Окуджава, бледный, но сдержанный, отвечал: «Я всё спою». – «Нет, ты спой то, что в Ленинграде!» – «Да, спою, что в Ленинграде. Может, не так уж всё было страшно». Подробный отчет об этом вечере оставил в дневнике Александр Гладков: «И постепенно произошло чудо: талант поэта-исполнителя, обаяние его и ответные токи от большинства слушавших, которое было настроено вроде меня, т. е. заранее настроено дружески и знало эти песни, сделали свое дело – атмосфера как-то удивительно переменилась, и к началу обсуждения стало ясно: „прорабатывать“ Окуджаву не удастся. Чем-то это мне напомнило прекрасный фильм „12 рассерженных мужчин“ – и это тоже могло быть сюжетом о победе поэта. По мере хода обсуждения Смеляков все чаще стал спускаться в ресторан и к концу совершенно напился так, что жене пришлось его увести».

Бедный Смеляков, друг Павла Васильева и Бориса Корнилова, переживший их, арестованный в тридцать четвертом, тридцать девятом и сорок девятом, поэт с потрясающими задатками, автор дюжины стихов, которые попадут в самую придирчивую антологию! Так же напился он, когда впервые услышал «Свадьбы» двадцатилетнего Евтушенко. И теперь пил, слушая песни Окуджавы, понимая им цену, избавляясь от ложных критериев, догадываясь, что он мог бы сделать сам, если бы не убивали двадцать лет кряду. Проняло всех, и особенно безупречна позиция

Слуцкого, который – ничуть не ревнуя к славе Окуджавы – твердо и ярко выступил в его защиту да еще позвал на обсуждение множество сочувствующих. То, что случилось этим предновогодним вечером в ЦДЛ, больше всего похоже на сюжет старого стихотворения Майкова «Приговор»: там описан Констанцский собор, выносящий приговор Яну Гусу. Неожиданно все члены страшного конклава с мягкими улыбками оборачиваются к окну:

Дело в том, что в это время
Вдруг запел в кусту сирени
Соловей пред темным замком,
Вечер празднуя весенний;

Он запел – и каждый вспомнил
Соловья такого ж точно,
Кто в Неаполе, кто в Праге,
Кто над Рейном, в час урочный,

Кто – таинственную маску,
Блеск луны и блеск залива,
Кто – трактиров швабских Гебу,
Разливательницу пива…

Словом, всем пришли на память
Золотые сердца годы,
Золотые грезы счастья,
Золотые дни свободы…

И – история не знает,
Сколько длилося молчанье
И в каких странах витали
Души черного собранья…

Так Окуджава был легализован – по крайней мере коллегами. Есть вещи, против которых не попрешь.

6

Чтобы закончить сюжет со Смеляковым: для координат лирического мира Окуджавы это фигура принципиальная, хотя почти никогда не называемая им вслух (лишнее доказательство скрытности). Если Светлов – главный учитель, упоминаемый

лишь в качестве старшего друга (Пастернак и Гофман, конечно, «родовитее»), то Смеляков – в шестидесятые главный оппонент, с которым Окуджава спорит жестко, убежденно и пристрастно. Что-то они друг в друге почувствовали с самого начала, и любовь-ненависть – не столько личная, сколько литературная, хотя разделить это до конца никогда не получается, – оставалась между ними до конца.

Смеляков мог – на обсуждении 1961 года – взять нейтральный тон, но он сначала подначивает Окуджаву, а потом, расчувствовавшись, напивается. Чувствуется, что Окуджава ему мешает, подтачивает самые основы его мира; Смеляков для Окуджавы, как мы увидим, тоже много значил, и никто из современников не вызывал у него столь сложных чувств – горячего человеческого сострадания в сочетании с полным идейным неприятием. Первый спор между ними – еще заочный. Вот Смеляков 1946 года, между вторым и третьим арестом:

Сносились мужские ботинки,
Армейское вышло белье,
Но красное пламя косынки
Всегда озаряло ее.
Любила она, как отвагу,
Как средство от всех неудач,
Кусочек октябрьского флага —
Осеннего вихря кумач.

Дальше там, правда, про «крестьянской избы доброту» – но эта мягкая, безвольная линия рта зажата «небольшим подбородком и выпуклым блеском скулы». Красная косынка – символ великих октябрьских надежд. Окуджава отвечает в 1962 году, но почти никогда эту песню не поет и не публикует:

Год двадцать первый, такой боевой.
Юная мама моя.
Будто бы сияние над головой —
Красной косынки заря.

Нам из этой осени стало видней,
Как протекали дела.
Красная косыночка мамы моей,
Что ж ты ее подвела?

Песня, по мнению Шилова, не закончена. Могла быть

интересная «двойчатка» к «Песенке о комсомольской богине», – но Окуджава, видимо, боялся задеть не столько Смелякова, сколько мать. Главный спор оставался впереди.

Смеляков – поэт преодоленной человечности; в пастернаковской терминологии – лошадь, сама себя объезжающая в манеже. У него были стихи нежные, даже трогательные – но они в ничтожном меньшинстве. «Издавались книги про литье, книги об уральском чугуне, а любовь и вестники ее оставались как-то в стороне», – писал он в одном из лучших, исповедальнейших своих стихотворений «Манон Леско». Обычно самое употребительное у него слово – «железный», и немудрено, что мастер становится похож на свой материал: «…и сам я от этой работы железным и каменным стал». Он даже привиделся себе однажды памятником: «Приснилось мне, что я чугунным стал. Мне двигаться мешает пьедестал. В сознании, как в ящике, подряд чугунные метафоры лежат». Тут к его памятнику придет возлюбленная – и ей, прямо скажем, не поздоровится: «Приближусь прямо к счастью своему, рукой чугунной тихо обниму. И ты услышишь в парке над Москвой чугунный голос, нежный голос мой». Не знаю, отвечает ли Смеляков своими тяжеловесными дистихами другим дистихам, из эпилога ахматовского «Реквиема» – «Но если когда-нибудь в этой стране воздвигнуть задумают памятник мне.», – но совпадение местами буквальное:

На выпуклые грозные глаза
Вдруг набежит чугунная слеза…

(Смеляков)

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег.

(Ахматова)

Вполне возможно, что его пролетарский чугун демонстративно противопоставлен царственной бронзе. Сама коллизия плачущего (ожившего, марширующего) памятника характерна для советской поэзии, переосмысливающей и заново переживающей фабулу «Медного всадника» в новой, непредставимой реальности (да, и «Реквием» Ахматовой – советская поэзия, и хронологически, и географически, и стилистически; не будем сужать понятие). Но плачут эти памятники по разным причинам: у Ахматовой – перед стеной, где

змеилась когда-то тюремная очередь, а у Смелякова – от умиления при виде бывшей возлюбленной. Бронзовая Ахматова плачет перед «Крестами» – чугунный Смеляков прослезился от умиления при виде музы. И это притом что Ахматова стояла в тех очередях – а Смеляков трижды отсидел в тех лагерях.

Может быть, груз, который на него давил, был чисто физически тяжелее и потому переломал ему кости, а может, мозг, адаптируясь к невозможному, соскальзывает в узаконенное, логичное безумие, – но Смеляков сумел оправдать происшедшее с ним. Простил ли – не знаю, но то, что человек его эпохи должен расчеловечиться, стать железным и каменным, что поэт его времени должен заглушить в себе лирика и зазвенеть металлом – базовая установка его железной и каменной лирики (ср. у Ахматовой – «И упало каменное слово»: Смеляков сам захотел стать каменным словом, его выбор). Больше того – в исторической поэзии Смелякова (а исторических стихотворений у него много) государственное насилие получило не то что оправдание, а полную моральную санкцию. Недаром «почвенные» критики во главе с Куняевым так любят цитировать «Петра и Алексея»: «Молча скачет державный гений по земле из конца в конец. Тусклый венчик его мучений, императорский твой венец». Убийственное, конечно, сопоставление. Но Петр – ладно, компромиссная фигура, хоть не зацикливался на пытках, высшее удовольствие находил не в истязаниях (хотя и ими не брезговал), а в стройке и пьянке; Смеляков дошел до восторга перед Грозным, что для жертвы сталинской эпохи немыслимо.

Впрочем, он заговорил об этом не сразу: поистине окуджавовская лирика пробуждала в людях все самое подлинное (иногда это подлинное выглядело пугающим). В 1964 году Окуджава опубликовал в «Веселом барабанщике» стихотворение, написанное после многодневных августовских прогулок с Ольгой по окрестностям Ленинграда – Павловску и Царскому Селу:

Век восемнадцатый. Актеры
играют прямо на траве.
Я – Павел Первый, тот, который
сидит России во главе.

И полонезу я внимаю,
и головою в такт верчу,
по-царски руку поднимаю,
но вот что крикнуть я хочу:

«Срывайте тесные наряды!

Презренье хрупким каблукам…
Я отменяю все парады…
Чешите все по кабакам…
<…>
Смахнем царя… Такая ересь!
Жандармов всех пошлем к чертям —
мне самому они приелись…
Я поведу вас сам… Я сам…»

И золотую шпагу нервно
готовлюсь выхватить, грозя…
Но нет, нельзя. Я ж – Павел Первый.
Мне бунт устраивать нельзя <…>

Обычно исторические сочинения Окуджавы несводимы к аналогиям, и не для того он брался за историю, чтобы высказываться о сиюминутном; но это стихотворение как раз прозрачно и современниками было понято сразу. Параллели между Хрущевым и Павлом напрашивались – не зря многие шестидесятники (Эйдельман в «Грани веков», Слепакова в «Гамлете, императоре всероссийском») обращались к его образу и пытались реабилитировать в герценовском духе: именно Герцен назвал его Гамлетом на троне. Павла с Хрущевым роднило многое – искренняя жажда перемен и страх перед революцией, доходивший у императора до абсурдного запрета на круглые французские шляпы; наивные попытки демократизации, вражда с окружением, сочетание милосердия и самодурства, здравого смысла и безумия, – словом, если эпохи и не были близки типологически, сходство характеров было налицо. Ахматова называла себя «хрущевкой», благодарно помня миллионы освобожденных и возвращенных к жизни – вероятно, по этой же причине Окуджава не сказал и не написал о Хрущеве ни одного худого слова, хотя, заметим, и хорошего тоже. Тем не менее до некоторого момента (вероятно, до встреч с творческой интеллигенцией в марте 1963 года, спровоцировавших перелом в мировоззрении и творчестве Окуджавы) он разделяет некоторые шестидесятнические иллюзии: Хрущев, его бы воля, давно разогнал бы сановников, упразднил цензуру и проучил ортодоксов. Ведь сам он – живой человек, с ним можно даже спорить! Он, в конце концов, разрешил печатать «Один день Ивана Денисовича», который вот уже полгода ходит по Москве в списках – и Лев Копелев, с Окуджавой коротко знакомый, утверждает, что повесть, которую еще вчера было бы страшно на

ночь дома оставить, будет опубликована!

Стихотворение о Павле, которое Окуджава читал на вечерах (более того – на съемках «Заставы Ильича» в Политехническом, при огромном скоплении публики), он не стал и предлагать в журналы, понимая, что проскочить оно может только в книге, в середине невинного ленинградского цикла, – давало сигнал: мы в курсе ваших проблем, все понимаем, чувствуем, что вам первому хочется взбунтоваться, но разделяем убежденность в бесплодности этого бунта. Ничего, через столетие история все расставит по местам.

Смеляков откликнулся не сразу. В августе 1966 года, печатая в «Литературке» статью «Езда в незнаемое», он признался, что набросал стихотворение «Кресло» за пять лет до того, бродя с Владимиром Солоухиным по Кремлю (автор намекает, что это происходило во время одной из встреч правительства с творческой интеллигенцией). Но «легло на бумагу», по его выражению, оно только сейчас. Правду сказать, оно легло туда в подозрительно подходящее время – после ясно обозначившегося перелома к неосталинизму, пусть *light,* после нового приступа державности, после показательной расправы над Синявским и Даниэлем – а вскоре не заставила себя ждать и частичная реабилитация Ивана Грозного в учебниках истории. Тогда и появляется обширный исторический цикл Смелякова, начатый «Креслом». Там поэт – с личной скромностью у него дело обстояло сложно, не зря и памятником себя мыслил, – присаживается в Кремле на кресло в покоях Ивана Грозного (или ему кажется, что присаживается, – вряд ли посетителям Кремля предоставлялась такая возможность):

И я тогда, как все поэты,
Мгновенно безрассудно смел,
По хулиганству в кресло это
Как бы играючи присел.

Но тут же из него сухая,
Как туча, пыль времен пошла,
И молния веков, блистая,
Меня презрительно прожгла.
<…>
Урока мне хватило слишком,
Не описать, не объяснить.
Куда ты вздумал лезть, мальчишка?
Над кем решился пошутить?

Сравним в «Петре и Алексее»: «На кого ты пошел, мальчишка, с кем тягаться задумал ты?» Оно, может, и к себе отчасти обращено, – с учетом его-то опыта, – но заодно и ко всем, кто попытается вякнуть против державности как таковой. Державность, которая давит своих – но ограждает землю от чужих; гнетет – но и строит, и модернизирует отсталых, и взбадривает ленивых, – старый, досоветский, монархический штамп: к сожалению, в исторической практике как раз державность оказывается неэффективна и приводит либо к вековому отставанию, либо к смутам. Противопоставление «мобилизации» и «модернизации» характерно и для сегодняшнего официозного дискурса – Россия, мол, живет мобилизациями, а модернизационные сценарии проваливает; опыт показывает, однако, что итоги мобилизаций хрупки и недолговечны, а заплаченная за них цена непомерно высока. Тем не менее Смеляков поверил, что только Иванами и Петрами держится Россия; что простому смертному никогда не примерить атрибуты власти – «Над кем решился подшутить?!». Они ведь не такие люди, как мы, – они боги! Этот почти символистский, брюсовский пафос – «И молния веков, блистая, меня презрительно прожгла» – посреди насквозь советской поэтики Смелякова многих взбесил, и правильно: советская власть изначально была отрицанием, изничтожением этой бесчеловечной несвободы, тотального гнета, оправданного государственными интересами! Смелякова немедленно возлюбили в кругу патриотов-державников, выводивших Сталина из русской монархической, антидемократической и античеловеческой традиции. Ведь это все пишется на излете оттепели, которая, кажется Смелякову, посягает на фундаментальные ценности России! И возникает желание припасть к державной руке: «…по-мужицкому широка, в поцелуях, в слезах, в ожогах императорская рука». (Хорошие стихи, но и по стилистике, и по лексике очень советские, конечно; тем забавнее, но и грознее этот советский монархизм.)

Главный адресат стихотворения, однако, – Окуджава: на это указывает и перекличка названий, и четырехстопный ямб. Впрочем, молния ударяет и в Хрущева: как посмел простой человек, слишком человек, занять сверхчеловеческое кресло?! Никитам и Павлам не место во главе державы; тем более не следует примеряться к трону – даже «играючи» – их пишущим современникам. Об этом прямом ответе в 1983 году впервые написал Зиновий Паперный в статье об Окуджаве «За столом семи морей»; ссылаются на нее и комментаторы однотомника в «Библиотеке поэта», – но по советским временам Паперный не мог, конечно, раскрыть всю подоплеку. Адресат и пафос

смеляковской отповеди был и без комментариев столь понятен, что Новелла Матвеева сочла долгом немедленно ответить бывшему учителю по Высшим литературным курсам язвительным стихотворением «Трон» («Я в тронный зал вхожу без должной дрожи»), которое не удалось напечатать ни по горячим следам, ни после.

После 1966 года Окуджава и Смеляков разошлись далеко. Окуджава всем пафосом своего творчества отрицает необходимость насильственно перестраиваться, приноравливаться к государственным нуждам, оправдывать эпоху, ломающую людей об колено. Он всю жизнь настаивает на праве человека быть собой – и по крайней мере не благодарить за пытки, не умиляться палачеству. «Хватило бы улыбки, когда под ребра бьют», – это да, это другое, нормальная мужская выдержка; но восхищаться, когда под ребра бьют, и видеть в этом высокий государственный промысел. Впрочем, сам Окуджава еще в 1964 году посвятил Смелякову стихи, где обозначил разницу их стратегий – иронически, по возможности мягко; редкий случай, когда адресат не случаен, стихи преподносятся не в подарок, а вручаются со смыслом:

В детстве мне встретился как-то кузнечик
в дебрях колечек трав и осок.
Прямо с колючек, словно с крылечек,
спрыгивал он, как танцор, на носок,
передо мною маячил мгновенье
и исчезал иноходцем в траве…
Может быть, первое стихотворенье
зрело в зеленой его голове.
– Намереваюсь! – кричал тот кузнечик.
– Может ли быть? – усмехался сверчок.
Из-за досок, из щелей, из-за печек
крался насмешливый этот басок.
<…>
Ни уговоры его не излечат,
ни приговоры друзей и врагов…
– Может ли быть?! – как всегда из-за печек.
– Намереваюсь! – грохочет с лугов.
Годы прошли, да похвастаться нечем.
Те же дожди, те же зимы и зной.
Прожита жизнь, но все тот же кузнечик
пляшет и кружится передо мной.
Гордый бессмертьем своим непреклонным,
мировоззреньем своим просветленным,

скачет, куражится, ест за двоих…
Но не молчит и сверчок тот бессонный.
Все усмехается.
Что мы – для них?

Смеляков не ответил – видимо, понял, что окуджавовского дружелюбно-иронического тона выдержать не сможет, а любой другой в этом диалоге будет поражением. Что-что, а обезоружить Окуджава умел.

Часть третья
ОТАР

Глава первая
ОЛЬГА. ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПЕРЕЛОМ

1

Булат Окуджава тридцать пять лет прожил с дочерью другого поэта, который, впрочем, к своим стихотворным экзерсисам никогда серьезно не относился, но написал один из главных советских хитов – «Эх, хорошо в стране советской жить!» (1936, музыка Исаака Дунаевского). Владимир Шмидтгоф-Лебедев – ленинградский актер, кинорежиссер, постановщик (совместно с Михаилом Гавронским) знаменитой в свое время детской картины «Концерт Бетховена», где маленький Марк Тайманов, впоследствии гроссмейстер, исполнил главную роль. В 1938 году Шмидтгоф сел и под пытками признался, что является немецким шпионом. Год спустя, во время так называемых бериевских пересмотров, его выпустили. Существует версия, что решающую роль в его освобождении сыграла именно жена, актриса Вера Арцимович, сестра прославленного советского физика. Она якобы добилась встречи с Калининым и убедила всесоюзного старосту в невиновности мужа, – но после его возвращения из заключения внезапно рассталась с ним и никогда о нем не упоминала. Дочь Веры Андреевны до отроческих лет понятия не имела, что ее отец – режиссер и сочинитель. Ей говорили, что он погиб на фронте. На самом деле после разрыва с семьей он переехал в Киев, снял там фильмы «Академик» и «Макар Нечай» и умер в 1944 году.

Дочь Веры Арцимович, Ольгу, на каждое лето забирали в Москву, в богатый советско-дворянский дом, где играли в маджонг и лаун-теннис, а в гости регулярно приглашали детей советской научной элиты. Собственную дочь Льва Арцимовича тоже звали Ольгой, поэтому племянницу называли Олей-старшей. В Ленинграде она жила бедно, что не мешало ей числиться среди первых петербургских красавиц: в ее компании – состоявшей в основном из физиков, не чуждых лирике по тогдашней традиции, – появлялся сам Рудольф Нуриев. В 1962 году она заканчивала физфак ЛГУ (Окуджава впоследствии гордо представлял ее как кибернетика, хотя плохо представлял, что это такое: ему нравилось слово). У нее был уже опыт замужества: брак последовал за трехлетним ухаживанием и продолжался немногим более недели.

26 апреля 1962 года она приехала в Москву к академической

родне – как обычно, на майские праздники. Тетка, жена академика, встречала ее на вокзале и в машине таинственно произнесла: «Вот так и ведется на нашем веку – на каждый прилив по отливу, на каждого умного – по дураку, все поровну, все справедливо». Ольга не узнала цитаты – ее компания была из тех немногих, где Окуджаву еще не пели. «Человек, который это написал, будет сегодня у нас», – сообщила тетка.

В квартиру Арцимовичей на Пехотной, 26, «на Окуджаву» пришло избранное академическое сообщество: академики Петр Капица и Артем Алиханян, кто-то из учеников, всего человек пятнадцать. Застолье было пышное, публика рафинированная, прием по высшему разряду. Окуджава появился около семи вечера, с женой, с которой к тому времени уже разъехался, но периодически брал ее с собой на выступления – «выводил в свет». Ольге запомнились ее польские зеленые чулки – хит тогдашней моды. Он пришел без гитары – ее достали заранее. У Окуджавы были тогда две стандартные программы – для дружеских концертов и для квартирников в незнакомых домах: совпадали они примерно наполовину. В незнакомых домах исполнялась по преимуществу лирика – «Полночный троллейбус», «Чудесный вальс», «Сентиментальный марш». Он пел около часа, выслушал восторги и вдруг подошел к Ольге: «Вам понравилось?»

– Мне кажется, что эти песни не отсюда, что вы здесь не в своей среде, – сказала она.

– А пойдете вы к моим друзьям, когда я буду петь для них?

– Да.

Так она отвечала и на все следующие его вопросы. «Наверное, это выглядело странно. О чем бы он ни спросил – я отвечала „да“, потому что спрашивал-то он совсем о другом, и мое „да“ относилось именно к этому другому».

Ольга Арцимович, несмотря на раннее замужество, развод и богемную компанию, была женщиной строгих правил, и ситуация ее смущала. Жена Окуджавы сидела за тем же столом – правда, отдельно – и оживленно беседовала с Артемом Алиханяном, который вскоре пригласил ее в театр, и она это приглашение приняла. Ольга, однако, была уверена, что с Окуджавой они теперь увидятся нескоро: ей предстоит через неделю возвращаться в Ленинград, у него в Москве семья. Она написала на листке свой ленинградский телефон, но отдать его Окуджаве не решилась. К счастью, академик Арцимович успел дать ему свой и попросил в случае чего звонить, не стесняясь.

Окуджава, однако, стеснялся. На следующее утро, когда в семье все еще обсуждали вчерашний концерт, раздался звонок: хрустальный женский голос просил Олю.

– Старшую или младшую? – спросила жена академика. Было слышно, как девушка на том конце провода спрашивает у кого-то: «Старшую или младшую?» – после чего нерешительно просит старшую. Ольга подошла. «Сейчас», – сказал хрустальный голос, и Белла Ахмадулина, выручившая собрата в трудной ситуации, передала трубку Окуджаве.

– Это вчерашний гитарист, – сказал он. – Вы можете сегодня приехать в Центральный дом литераторов?

Ольга согласилась не раздумывая, но понятия не имела, где в Москве Дом литераторов. Звонок поверг семью в трепет: сам Окуджава на второй день знакомства назначил свидание! Она выехала за два часа до назначенных семи, но проплутала по Москве с водителем до темноты: никто не знал, где ЦДЛ. Когда она с сорокаминутным опозданием наконец добралась до улицы Герцена, Окуджава нервно ходил взад-вперед по фойе; Ольга в свое оправдание рассказала, как плутала по центру, оказываясь то в Доме кино, то в Доме журналистов, – эта история о кружении по вечернему апрельскому городу странным образом преломилась в песне «На ясный огонь», написанной день спустя: «Куда же мне ехать, скажите мне, будьте добры».

В тот вечер он не пел и никаких друзей не было – ненадолго подошла Ахмадулина, помогавшая Окуджаве коротать ожидание, и тут же оставила их вдвоем. Они три часа проговорили в ресторане ЦДЛ. «Я никогда ни с кем так не говорила. С самого начала это было абсолютное родство – притом что я всегда очень трудно сходилась с людьми». Около полуночи они вышли из Дома литераторов, отстояли очередь на площади Восстания, сели в такси. Окуджава обнял Ольгу за плечи, робко коснулся губами рыжих волос и спросил: «Вы выйдете за меня замуж?»

Она сказала: «Да».

Спустя пару дней он предупредил, что зайдет в гости с друзьями – и привел звездную компанию: молодых Волчек с Евстигнеевым, Валентина Никулина, Владимира Заманского. Пели всё, что знали (сам он, правда, отмалчивался). В этот же вечер он показал ей машинопись песни «На ясный огонь» – еще без музыки, появившейся несколько месяцев спустя. Впоследствии она печаталась под названием «Ночной разговор». Сам Окуджава пел ее редко, сохранившихся записей – единицы, песня прославилась в исполнении Татьяны Дорониной после фильма Виталия Кольцова «На ясный огонь» (1975). Это экранизация одной из самых слабых и вымученных работ Зощенко – историко-революционной повести «Возмездие». Фильм – добротная, хоть и без блеска, приключенческая картина о крымском подполье времен Гражданской; песня там ополовинена, но и в таком виде

привносит в стандартную советскую ленту то единственное, что стоит упоминания, а именно образ нелепого, трогательного, беспомощного странника в поисках рая – без этой краски доронинская героическая кухарка, конечно, не вызывала бы того сострадания.

«Ночной разговор» – вещь многословная, с нехарактерной для Окуджавы длинной строкой (пятистопный амфибрахий у него нигде больше не встречается), но без этого многословия не обойтись: это важнейшая характеристика обоих участников разговора. Странник, вопрошающий, как бы это ему добраться на ясный огонь, – старомодной и несколько избыточной учтивостью подчеркивает свое отличие от классического странствующего рыцаря: он заблудился, растерян, испуган, склонен к витиеватым поэтизмам («Сто лет подпираю я небо ночное плечом») и вдобавок сам не знает, чего ищет. Хозяйка – то ли крестьянка, то ли трактирщица, к которой он постучался среди ночи, – многословна потому, что сказать ей нечего, вот и забалтывает пустоту, повторяя каждую сентенцию – как в гениальном рассказе того же Зощенко «Происшествие»: «Она едет с ним в Новороссийск. И вот едет эта малютка со своей мамашей в Новороссийск. Они едут, конечно, в Новороссийск». «Фонарщик бы должен зажечь, да фонарщик-то спит. Фонарщик-то спит, моя радость, а я ни при чем». В этой двойной речевой характеристике – в первом случае многословие от интеллигентской вежливости, во втором от внутренней тревоги, неосознанной, не находящей выхода, – и заключается главный поэтический трюк, спасающий песню от банальности. Плюс, конечно, прелестная мелодия с ее восходящими повторами: интонация всадника – выше, еще выше, словно по серпантину вокруг той самой синей горы, на которой ленивый фонарщик не зажег огня. Интонация доброй поселянки – как раз нисхождение, снисхождение: с верхней ноты – плавно вниз, в сонную долину. У Окуджавы немного вещей со столь наглядной музыкальной драматургией.

С его легкой руки мотив позднего странствия – куда, мол, на ночь глядя – широко варьировался в авторской песне, в том числе дважды у Юлия Кима: в «Петрушке» и в форменном гимне поющей интеллигенции «Куда ты скачешь, мальчик». В «Петрушке» цитата почти дословная – «Голубчик Петрушка, гулять не ходи, уж поздно, уж темно, ты дома сиди» (и странник Петрушка, как и рыцарь у Окуджавы, вовсе не борец, а жалобная жертва: «Мне бы всего часик. я бы пришел скоро.»). В «Мальчике», сочиненном Кимом и Дашкевичем в 1979 году для фильма «Короли и капуста», цензура поменяла последнюю строчку: у Кима было «Куда-нибудь туда», что было воспринято как намек на

эмиграцию. Пришлось переписывать всю строфу, и в результате финал зазвучал еще откровеннее: «Куда? Куда-нибудь». Герой не знает, куда стремится, и более того – знать не хочет. Сравните с элегическим «Ах, если б я знал это сам!». Эта очередная вариация на окуджавовскую тему – Окуджава, впрочем, в свою очередь варьирует лермонтовскую, чего, мол, ищет он в стране далекой, – ознаменовала новый уровень отношений народа и интеллигенции: они уже не расшаркиваются, как в «Ночном разговоре», а откровенно издеваются друг над другом. «Чего ты ищешь, мальчик, каких таких забав? Цветочки все увяли, а травку съел жираф! – Да что за беда, да что за беда, да что за беда, ей-богу! Поеду понемногу, хотя во всем ты прав. А я неправ».

Ольга Арцимович тогда была поражена мгновенностью отзыва. Вскоре ей предстояло вернуться домой, Окуджава пообещал позвонить – и сдержал обещание буквально на следующий день. Он приехал в середине мая, остановился в «Октябрьской», а в июне перебрался к Ольге окончательно, «с чемоданчиком». Ольга с матерью и братом жила на улице Ольгинской, в чем Окуджава видел еще один добрый знак. Он очень понравился всей семье. Квартира была трехкомнатная, уживались легко – «он был так деликатен, что с ним и не могло быть никаких конфликтов». Всё же на июль и август им предоставили пустую квартиру на Невском – хозяева уехали в отпуск, и новобрачные два месяца по-царски прожили вдвоем. Туда же им принесли подарок – магнитофон «Днепр», с которым Окуджава совершенно не умел обращаться. Кое-как вдвоем записали катушку его песен, штук двадцать, – это был единственный случай, когда он записывал собственное пение.

Во второй половине 1962 года он ездил особенно много: в сентябре – в Москву, по издательским делам, добывая подстрочники (переводил эстонскую поэзию, даже выступил в зале Чайковского на эстонском вечере – без гитары, поскольку после разносной критики «Школяра» прекратил концертную деятельность на полгода). В сентябре – в Одессу, где записывал песню для фильма «Шурка выбирает море» на музыку Д. Михайлова – «Нас море ждет» (в картине он поет ее сам, под оркестр). В Одессу он вызвал Ольгу и оттуда отправился в свадебное путешествие по Дунаю, договорившись с капитаном рыбачьего сейнера. Так они побывали в Вилкове – городе в двадцати километрах от Черного моря, в Килийском районе Одесской области.

«Вилково – очень маленький одноэтажный рыбачий городок в устье Дуная. Его принято называть советской Венецией. Действительно, он весь исполосован дунайскими протоками,

узкими каналами – ериками. Вместо мостовой – ерик, в ерике – спокойная зеленая непрозрачная вода, по ерикам плывут лодки, похожие и на венецианские гондолы, и на индейские пироги, лодками правят то старики, то молодые, то женщины, то мужчины. На лодках перевозят все, что в обычгых селах на телегах. Я не знаю обстоятельств возникновения Вилкова, но я уверен, что никто из его основателей не получал командировок в Венецию, чтобы ознакомиться с принципами строительства знаменитого итальянского города, и никто не вывозил оттуда или из Америки чертежей гондол и пирог. Так решил Дунай, „прекрасный голубой Дунай“, вода в котором непрозрачна и желтовата от ила. <…> В Вилкове за чистоту не борются, просто чисто живут. Я не видел на улицах ни батальонов кур и другой птицы, ни веселых грязных свиней, предающихся кейфу на виду у прохожих, ни ничейных собак, выпрашивающих подаяние. <… > Вы бы посмотрели, с какой любовью и старательностью оформлены стенды в маленькой вилковской аптеке, где выставлены под стекло все новые лекарства, что получены в последние дни.

– Почему вы не закрываете аптеку? Сегодня суббота, вам работать до трех. Сейчас уже пять.

– Как же можно закрыть: еще идут больные с рецептами.

В пять часов утра на площади перед дебаркадером забил барабан, заиграла гармоника. Мы выглянули из окон, и вот что предстало перед нами: сто человек – старухи в белых платочках, старики, надевшие праздничное, молодые женщины, парни, дети, положив руки на плечи друг другу, вели громадный хоровод. Барабан бил резко, ритм – что-то очень похожее на молдавский «жок». Гигантское живое колесо вращалось то в одну, то в другую сторону, у всех в руках букеты цветов. А в середине круга – обритый наголо парень, весь крест-накрест увешанный вышитыми полотенцами. Парня провожают в армию.

А бросить цветок, провожая друга, – это тоже искусство, и ему нужно учиться».

Экая идиллия в этом маленьком южном городе – все разъезжают на лодках, работают сверхурочно, разводят цветы. Разумеется, Вилково – обычный город, и проводы в армию далеко не всегда проходят там столь празднично, и никакой особой коммунистической сознательности там не наблюдалось, но такова особенность окуджавовской оптики: когда он счастлив – мир вокруг него ликует. Его радость заразительна. В результате крошечный рыбачий город предстает раем – каким он Окуджаве и запомнился. В тяжелом для Окуджавы, тревожном 1985 году – после разрыва с женой, продлившегося несколько месяцев, – он

обратился к ней, напоминая о том лучшем их времени:

Как бы мне сейчас хотелось в Вилкове вдруг очутиться!
Там – каналы, там – гондолы, гондольеры.
Очутиться, позабыться, от печалей отшутиться:
ими жизнь моя отравлена без меры.
Там на пристани танцуют жок, а может быть, сиртаки,
сыновей своих в солдаты провожают,
все надеются: сгодятся для победы, для атаки,
а не хватит – значит, новых нарожают.
Там побеленные стены и фундаменты цветные,
а по стенам плющ клубится для оправы
и лежат на солнцепеке безопасные, цепные,
показные, пожилые волкодавы.
Там опять для нас с тобою дебаркадер домом служит.
Мы гуляем вдоль Дуная, рыбу удим.
И объятья наши жарки, и над нами ангел кружит
и клянется нам, что счастливы мы будем.
Как бы мне сейчас хотелось очутиться в том, вчерашнем,
быть влюбленным и не думать о спасенье,
пить вино из черных кружек, хлебом заедать домашним,
чтоб смеялась ты и плакала со всеми.
Как бы мне сейчас хотелось унестись туда, в начало,
К тем ребятам уходящим приобщиться,
И с тобою так расстаться у дунайского причала,
чтоб была еще надежда воротиться.

Об официальной регистрации брака Окуджава заговорил сам – он хотел сделать это как можно быстрее, но развестись с Галиной не мог: ее сразу выбросили бы из очереди на квартиру в писательском доме. Официальный развод состоялся два года спустя, когда дом был достроен и заселен. В квартире был предусмотрен кабинет для Окуджавы, но он там почти не появлялся. С Галиной они развелись в ноябре 1964 года, когда у Ольги уже родился Булат-младший, с насмешливой гордостью называющий себя бастардом, «плодом беззаконной любви».

В шестидесятых, тоже в четвертом,
Младший родился, добрым и гордым;
Время ему потрафляет пока.
Лишь бы он понял, что жизнь коротка.

К счастью, Булат, рожденный 15 сентября 1964 года, не

желает этого понимать до сих пор и не расстается с прелестным легкомыслием, на которое отец иногда иронически сетовал в интервью.

Так начался ленинградский период Окуджавы, продолжавшийся с июня 1962-го до конца 1965 года, когда он вместе с женой переехал в дом на Речном вокзале. Окончательного разрыва с Москвой, естественно, не произошло: он постоянно ездил на концерты, забирал подстрочники, отвозил переводы, встречался с московскими друзьями. Разъездов было так много, а денег так мало, что путешествовал он в сидячих вагонах. То были годы почти студенческого безденежья – эта деталь попала даже в стихи о их комнате на улице Ольгинской: «Где нужно мало денег, чтобы счастливым быть». Ольга не на шутку обиделась, когда Окуджава посвятил эти стихи Паустовскому – просто потому, что они ему понравились: «Это же моя комната, с моим кувшином, который мы с ним вместе перекрашивали – сначала в лиловый, потом в зеленый…» Этот кувшин путешествовал с ними в Москву, на Речной, потом в Безбожный – и разбился вскоре после смерти Окуджавы.

2

Отношение поэта к Ленинграду эволюционировало от неофитски-восторженного в ранней лирике («Нева Петровна, возле вас – все львы», 1957) через домашнее, интимное, с полным сознанием своей тут укорененности и уместности («Ленинградская элегия», «Ленинградская музыка», 1963) к горькому разочарованию последних ленинградских стихов:

Год от года пышней позолота,
многослойнее тонны румян,
но погибелью тянет с болота,
и надежды съедает туман.

Он совсем для житья не пригоден:
нету в нем для души ничего…
Саша Кушнер и Шура Володин —
вот и все из полка моего.

Дело не только в том, что эти стихи написаны в безнадежном 1984 году, когда казалось, что маразму и распаду не будет конца, но и в отношении к петербургскому мифу как таковому. Через период разочарования, как ни странно, проходили почти все

лирики, наезжавшие в Петербург-Ленинград восторженными гостями: раз, и два, и три можно восхищаться невской перспективой, строгостью, прямотой, ранжирностью, государственностью, сдержанностью характеров и прочими неизбежными штампами, – но в какой-то момент эти клише начинают раздражать, а то, что открывается под ними, давно уже ничем не отличается от прочей российской реальности. Ленинградские красоты начинают казаться именно позолотами, румянцем – но, увы, на трупе; сдержанность оборачивается бездушием, культурность – безнадежной вторичностью, эксплуатацией путеводителей и хрестоматий, а прелесть белых ночей или прозрачных, нежных, плавящихся летних утр выглядит жестокой, опасной и обманной: к чему украшать безнадежное, реанимировать погибшее? Москва в этом смысле откровеннее в своем бесстильном безобразии: она по крайней мере не подрумянивает своих муляжей, откровенно выставляя напоказ безвкусие и беспамятство. Петербург-Ленинград – все то же самое, но «культурненько», да и культурность эта выглядит временами очень уж второсортной. Видит Бог, иногда Ленинград ненавидишь за его красоту – за то, что она прикрывает; через это прошел сам Пушкин, оставив в «Медном всаднике» не только апологию главного имперского города России, но и приговор ему. С людьми тут делается что-то непонятное – город выпивает их, меняет до неузнаваемости, об этом написан купринский «Черный туман», где восторженный неофит в Петербурге за год преображается в живого мертвеца, снедаемого ипохондрией. «Петербург, у меня еще есть адреса, по которым найду мертвецов голоса» – это ведь то же самое, окуджавовское: «Вот и все из полка моего».

Пожалуй, в начале шестидесятых невеста была для Окуджавы одним из воплощений города – его строгости (которую он не уставал подчеркивать в облике Ольги), красоты и целеустремленности. Два года, прожитых на Ольгинской, 12, в квартире 15, стали для него во многих отношениях переломными. Ленинград, где все напоминало о катаклизмах русского XIX века, заставил его обратиться к истории; он смягчил разочарование от печально закончившейся оттепели, а главное – заставил мыслить в иной системе координат. В 1963 году Окуджава перестает надеяться на советскую власть и соотноситься с ней; и если для большинства его сверстников переломным стал 1968 год, то он не испытал после Пражской весны особенного шока. Он был к этому готов. Петербург так устроен – его прямые улицы выпрямляют осанку и душу; ум здесь привыкает к дисциплине, все видится ясней. Если б не эта питерская пауза, когда Окуджава был

оторван и от литераторской среды, и от «Литгазеты», и от московских поклонников, – не было бы взлета во второй половине шестидесятых: впрочем, ситуация обманутой надежды всегда его стимулировала. Он певец романтических поражений, а не патетических побед. Крах оттепели придал ему смелости и масштаба: ликование у него всегда неорганично.

3

Конец 1962 года насторожил интеллигенцию: начались встречи Хрущева с писателями, художниками и кинематографистами. Первая состоялась еще 17 декабря 1962 года в Доме приемов на Ленинских Горах, через две недели после знаменитого посещения выставки в Манеже (1 декабря). Ее описал в «Теленке» Солженицын, но без подробностей, а между тем Хрущев наговорил много интересного: «Вот скульптура Неизвестного. Это скульптура? Вы меня извините, я с ними беседовал, и когда я это посмотрел, я, это, спросил их: „Слушайте, вы, товарищи, а вы настоящие ли мужчины? Не педерасты вы, извините? – говорю. – Это же педерастия в искусстве, а не искусство“. Так почему, я говорю, педерастам десять лет дают, а этим орден должен быть? Почему? (Аплодисменты.) Если общественность судит это как преступление, то оно и касается этих двух типов. А это больше, чем! Потому что он творит, и он, так сказать, хочет воздействовать на общественность. Он же это не для себя, не для украшения своего дома делает. Нас призывают, чтобы мы были Ноями и все в ковчег взяли. Я не знаю, действительно ли Ной брал все чистое и не чистое. Я думаю, Ной был неглупый человек и, наверное, не брал». Впрочем, спустя минут сорок он добавил: «Если бы эти „товарищи Неизвестные“ стали бы товарищами известными и создали бы свой Центральный комитет, так вы бы, наверное, нас не пригласили на это заседание. А мы вас пригласили!» Кажется, в этой догадке была доля истины: во всяком случае, когда в девяностые «хозяевами дискурса» стали сначала авангардисты, а потом постмодернисты – они с оппонентами церемонились еще меньше.

Дальше Хрущев выпил и стал рассказывать, как Сталин дергал его за ухо. Первое лицо государства покраснело и понесло что-то невообразимое. Логика происходящего утратилась окончательно. И всё же на этой первой встрече он был еще сравнительно доброжелателен – а вот на второй начался прямой и грубый накат на интеллигенцию, заставившую ее надолго

прижать уши. Правоверная Ванда Василевская доносительски цитирует интервью Вознесенского польскому журналисту, где тот якобы вбивает клин между поколениями отцов и детей. Хрущев вызывает Вознесенского на трибуну и орет на него: «Можете сказать, что теперь уже не оттепель и не заморозки – а морозы. Да, для таких будут самые жестокие морозы. Думают, что Сталин умер, и, значит, все можно… Так вы, значит… Да вы – рабы! Рабы! Потому что, если б вы не были рабами, вы бы так себя не вели. Как этот Эренбург говорит, что он сидел с запертым ртом, молчал, а как Сталин умер, так он разболтался». Хрущев орал, вопил, бесновался, производил впечатление пугающей неадекватности. Единственным человеком, осмелившимся возражать Хрущеву, был невысокий, сдержанный, глуховатый художник Аркадий Пластов: он вышел и принялся рассказывать о реальной жизни села, придурковато повторяя через каждые три слова: спасибо, Никита Сергеевич! Спирт гонят, не работает никто, электричества в половине поселков нет – спасибо, Никита Сергеевич! Езжайте в глубинку, закончил он, обращаясь к художникам – в Москве правды нет.

Многие полагали (думается, вполне справедливо), что хрущевская страсть к руководству культурой – своеобразное бегство от реальных проблем: надвигающегося экономического кризиса, раскола в руководстве. В России традиционно начинают руководить культурой, когда не справляются с реальностью. В июне грянул «идеологический» пленум ЦК КПСС. Принятое по его итогам постановление «Об очередных задачах идеологической работы партии» расценивало любые отступления от соцреализма как сотрудничество с империалистами. Началось наступление черносотенцев, оперативно тиснули роман Ивана Шевцова «Тля», цензура закрутила гайки. Окуджава в это время почти не печатается, перестает выступать, редко бывает в Москве, – но не спасает и это.

25 апреля 1963 года, на заседании Президиума ЦК КПСС, Хрущев вновь заводит речь о культуре, хотя обсуждается внешняя политика: «Сложилось и такое понятие о какой-то „оттепели“ – это ловко этот жулик подбросил, Эренбург, – поэтому люди при оттепели стали не вникать в это дело (в идеологию. – *Д. Б.),* и вот поэтому получилось так… Это все вопросы идеологии, да какие. Мы считаем идеологией – агитацию и пропаганду. Это самое слабое средство. А самое сильное это то, что живет более долговечно. Оратор закончил свою речь и затух его голос, а вот книга, кино – они оставляют свой след и являются материальным веществом. Даже Художественный театр, вот они поставили «Марию Стюарт». Я два раза видел. Замечательно, но этот

спектакль не для нас, а для Тарасовой. А когда-то у нас ставили «Бронепоезд», когда-то там ставили «Хлеб», «Кремлевские куранты», «Любовь Яровая» – это чудесная пьеса. Никто за этим не следит, и этот участок фронта не управляем. <… > Вот смотрите, какая была распущенность: вот мне и Микоян говорил: «ты знаешь, какой Окуджава? Это сын старого большевика». А старый большевик тоже был дерьмом, он был уклонистом, национал-уклонист. Так что, конечно, дерьмо. Скажут, что Ленин поддерживал эту оппозицию. Я считаю, что Ленин, возможно, поддерживал из тактических соображений, но Серго был прав, который боролся против него, потому что стоял на ленинских позициях.

СУСЛОВ. И Ленин в принципе не поддерживал, он по организационным вопросам.

ХРУЩЕВ. Так что Серго был прав, а не Окуджава. Что Окуджава был расстрелян – это дело Сталина. Разные периоды времени: одно время, когда Окуджава совершил политическую ошибку, а другое время, когда он голову потерял. Это глупо. Видимо, это наложило отпечаток на сына. Так мы же не должны поддерживать в этом сына и его укреплять. А ты (к Микояну) готов поддерживать с этой бандурой, гитарой. Так?

МИКОЯН. Я не поддерживал. Он просто подражает Вертинскому.

ХРУЩЕВ. Так мы Вертинского выслали.

МИКОЯН. Он потом вернулся.

ХРУЩЕВ. Он вернулся, а песенки уже не пел. <… > Вот я думал, может быть, комиссию создать в составе Суслова, Ильичева, Сатюкова, Романова, Фурцевой, Степанова, Аджубея, представителей с Украины, Москвы, Ленинграда, все республики привлечь» (идеологическая комиссия была создана, туда вошли Пономарев, Суслов, Андропов – наиболее непримиримые враги оттепели; удивительное дело – универсальным критерием неблагополучия в стране является стремление вождя заверить всех, что оттепели не было и не будет!).

Заметим, все это говорится в середине 1963 года, когда в провинции уже буквально есть нечего, когда над Хрущевым чуть не в открытую смеются не вечно фрондирующая интеллигенция, а самый натуральный рабочий класс и колхозное крестьянство – а они на президиуме обсуждают Окуджаву и Вертинского. Окуджава, конечно, об этой дискуссии не знал (бог знает что он мог натворить при его характере, услышав, что Хрущев именует его отца «дерьмом»). Но тенденция была очевидна. 11 мая 1963 года «Комсомольская правда» воспроизвела речь секретаря ЦК ВЛКСМ Сергея Павлова на IV Всесоюзном совещании молодых

писателей, и там была фраза: «Что касается Булата Окуджавы и иже с ним, то уж таким сподручнее делить свои лавры с такими специалистами будуарного жанра, как Лещенко».

Сергей Павлов (1929–1993) – личность яркая и столь одиозная, что даже вполне ортодоксальному К. Симонову, которого можно было считать прогрессистом лишь во времена густопсовой реакции («либералом среди черносотенцев» назвал его в эпиграмме Коржавин), он виделся врагом всего талантливого и жизнеспособного. В фундаментальном исследовании Николая Митрохина «Русская партия» о нем сказано: «Группировка, сложившаяся в ЦК ВЛКСМ вокруг первого секретаря Сергея Павловича Павлова, помогала консерваторам и в идеологической, и в финансовой сферах, осознавая свое идейное родство с ними. Члены группировки активно включились в полемику литературных консерваторов с либералами на страницах комсомольских изданий. Как „министерство по делам молодежи“ с претензиями на абсолютный контроль за состоянием умов соответствующей возрастной группы ЦК ВЛКСМ был крайне недоволен растущим влиянием наиболее радикального и популярного направления либеральной литературы – „исповедальной прозы“, представленной такими авторами, как Аксенов, Гладилин, Розов, Евтушенко, Вознесенский, Окуджава. Имея все формальные основания вмешиваться в эту сферу, „комсомольцы“ с 1961 г. обрушились на, по словам С. Павлова, „жалкую группку морально уродливых авторов“, публикующуюся к тому же в основном в молодежном журнале „Юность“. В 1963 г. грубые нападки С. Павлова в „Комсомольской правде“ на публикацию в журнале „Новый мир“ произведений Яшина, Некрасова, Аксенова, Солженицына, Войновича спровоцировали резкие протесты Твардовского в партийные инстанции. Главный редактор „Нового мира“ был даже вынужден пригрозить, что оставит свой пост».

После павловского демарша – беспричинного, направленного против Окуджавы единственно потому, что он был популярен и упоминался в одной обойме с поэтами-шестидесятниками, – Окуджава получил письмо от шестнадцатилетней девушки, которое хранил всю жизнь. Привожу его как есть, сохраняя орфографию.

«12/V—1963 года, г. Москва. Здравствуйте! (Извините, я не знаю Вашего отчества.) Я не знаю прямо с чего начать. Вчера я прочитала доклад Павлова на съезде молодых писателей и мне захотелось очень написать Вам. О Вас впервые я узнала прошлым летом, в лагере. У нас был 6-ой номер „Юности“. Там была Ваша фотография и стихи „Ах, война, что ж ты сделала подлая!“,

„Ленька Королев“ и „Полночный троллейбус“. Я не запомнила содержания ни одного из этих стихотворений. Но почему-то решила, что мой любимый поэт – Б. Окуджава. Раньше у меня был любимым поэтом Лермонтов. Павлов прямо как в насмешку говорит (это Вам) что „ни мало ни много, а уж если вставать, то по меньшей мере рядом с Пушкиным и Лермонтовым“. В лагере мне рассказали о Вас. И мне очень захотелось Вас увидеть. И вот в январе я Вас увидела на концерте. Хоть Вы и были моим любимым поэтом, но после этого концерта я Вас еще больше стала уважать. Мне хочется, чтобы чаще приезжали в Москву выступать и чтобы скорее вышел сборник Ваших стихов. И еще мне хочется (может быть это желание и слишком самоуверенное), чтобы когда-нибудь Вы выступили у нас в школе. Мне 15 лет. Я учусь в 8 классе. Извините, если я написала что не так. До свидания. Наташа».

Думаю, это письмо искупает павловскую брань. Гениальная девочка дала лучшее определение феномену Окуджавы: «Я не запомнила содержания ни одного из этих стихотворений, но почему-то решила, что вы мой любимый поэт». Да ведь и не в содержании дело, не так ли?

Ситуация усугублялась тем, что хрущевский разнос оставил Окуджаву без новой, уже подготовленной книги стихов «Веселый барабанщик» и без денег. Книга вылетела из плана – она должна была выйти в конце 1963 года, но не попала и в план следующего. Окуджава написал возмущенное письмо в руководство издательства. 8 августа 1963 года ему был направлен следующий ответ:

«Уважаемый Булат Шалвович!

Вы совершенно напрасно полагаете, что редакция русской советской поэзии отказывается, как об этом Вы сообщаете в письме на имя председателя Правления издательства «Советский писатель», от издания Вашей рукописи.

Как Вам известно, Ваша рукопись была внимательно рассмотрена в нашей редакции и встретила в целом благожелательное отношение. Но Вы, конечно, понимаете, что итоги встречи руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции и решения июньского Пленума ЦК КПСС выдвинули перед писателями и работниками издательства более высокие требования. И мы не могли не вернуться к рассмотрению рукописей, намеченных нами к изданию, с тем, чтобы в свете указаний партии более требовательно оценить их в целом и частностях.

Наряду с другими одобренными рукописями была вновь прочитана и Ваша рукопись в редакции и членами Правления

издательства А. Смердовым и Б. Соловьевым. Редакция и члены Правления пришли к единодушному выводу, что Ваша рукопись в основе своей представляет книгу, которую следует издать, но вместе с тем и нуждается в дополнительной авторской работе. Она заключается в пополнении рукописи новыми зрелыми в идейно-художественном отношении стихами, а также в более строгом отборе для стихотворений из числа тех, которые составляют рукопись в ее нынешнем виде, в замене стихотворений, не отвечающих требованиям, которые предъявляются сегодня к издаваемым нами книгам.

Мы с Вами в состоявшейся беседе уже договорились о том, что Вы существенным образом пополните свою рукопись, пересоставите ее, и мы верим, что в соответствии с этой договоренностью Вы в деловом контакте с работниками редакции и правления доведете работу над рукописью до успешного завершения. Мы ждем от Вас рукопись в пересоставленном виде. Пусть Вас не смущает то, что Вашей рукописи нет пока в плане выпуска на 1964 год: сейчас в этот план включены только те рукописи, которые уже вполне готовы для сдачи в производство. Как только Ваша рукопись будет подготовлена к производству, редакция поставит вопрос об издании Вашей книги за счет предусмотренного планом резерва. С уважением, зав. редакцией русской советской поэзии Е. Исаев».

Книга Окуджавы «Веселый барабанщик» все равно вышла в конце 1964 года, и никаких особых идейных дополнений он умудрился не сделать, но весь предыдущий год прожил впроголодь. Хорошо еще, в конце года грузинские друзья устроили ему аванс за книгу «По дороге к Тинатин» – для нее он перевел около тридцати стихотворений грузинских лириков, а также приделал грузинские топонимы к нескольким пейзажным стихам, никакого отношения к Грузии не имевшим. Получилась книжка стихов, вышедшая летом 1964 года в тбилисском издательстве «Литература да хеловнеба».

4

В 1963 году Окуджава написал всего две песни – шуточную «В барабанном переулке» (которую исполнял, постукивая по корпусу гитары) и заказную, хоть и замечательную – «Старый причал», для детективной ленты Ивана Правова «Цепная реакция», где он впервые появился в кадре (он там играет пассажира «Полночного троллейбуса» и поет эту вещь, а в другом эпизоде Майя Кристалинская за кадром поет первые два куплета «Причала» на

музыку В. Гевиксмана). «Под мою песню исправлялся главный жулик», – вспоминал он в интервью двадцать лет спустя.

Сравнительно немного было и стихов, зато в Грузии, во время двухнедельной поездки туда по командировке от «Литгазеты» (никакого очерка по ее итогам от Окуджавы, к счастью, не потребовали, и он свободно ездил по Тбилиси и его окрестностям, знакомя жену с родственниками и друзьями) написан замечательный триптих «Фрески» – удивительный по фольклорному сочетанию монументальности и лаконизма. Их герои – Охотник, Гончар и Раб; на первый взгляд ясно, с кем Окуджава идентифицирует себя.

Красной глины беру прекрасный ломоть
и давить начинаю его, и ломать,
плоть его мять, и месить, и молоть…
И когда остановится гончарный круг,
на красной чашке качнется вдруг
желтый бык – отпечаток с моей руки,
серый аист, пьющий из белой реки,
черный нищий, поющий последний стих,
две красотки зеленых, пять рыб голубых…
Царь, а царь, это рыбы раба твоего,
бык раба твоего… Больше нет у него ничего.
Черный нищий, поющий во имя его,
от обид обалдевшего раба твоего.
Царь, а царь, хочешь, будем вдвоем рисковать:
ты башкой рисковать, я тебя рисовать?
Вместе будем с тобою озоровать:
бога – побоку, бабу – под бок, на кровать?!
Царь, а царь, когда ты устанешь из золота есть,
вели себе чашек моих принесть,
где желтый бык – отпечаток с моей руки,
серый аист, пьющий из белой реки,
черный нищий, поющий последний стих,
две красотки зеленых, пять рыб голубых…

Очевидно, что из этой вещи вырастет впоследствии «Грузинская песня» с ее синим буйволом, белым орлом, черно-красным нарядом возлюбленной и собственным скромным, черно-белым; Грузия всегда была для Окуджавы островом прекрасной простоты, где белое бело, черное черно (вспомним густой и беспримесный красный цвет «Осени в Кахетии») – и эта цельность особенно драгоценна в обстоятельствах, где краски давно смешаны, да и сам Окуджава всю жизнь предпочитал полутона и

оттенки: «Перемешай эти краски, как страсти, в сердце своем, а потом перемешай эти краски и сердце с небом, с землей, а потом…» Но есть главные вещи, которые полутонов не терпят: долг, честь, страсть. Тут все должно быть всерьез, как в благородном примитивизме Пиросмани, которому он посвятил замечательные стихи, набросанные тогда же, в Тбилиси, и законченные через полгода: «Худы его колени и насторожен взгляд, но сытые олени с картин его глядят».

Обстановку, в которой задумывались «Фрески», описал Эдуард Елигуашвили: «Старый духан на склоне горы у храма Метехи, Кура под окнами, грузинские поэты братья Чиладзе и Джансуг Чарквиани в три голоса напевают грузинские песни, звучат тосты… Неожиданно открылась дверь помещения и в задымленный зал вошел местный рыбак с только-только выловленной рыбой, еще трепыхавшейся на плетеном блюде.

Наметанным глазом выбрав нашу компанию, он вывалил прямо на столешницу свой улов: «Вам, дорогие, кушайте на здоровье!» Оля никак не могла поверить, что все это не подстроено, что для рыбака это обычный заработок, что за рыбу тут же расплатился кто-то из застольников: «Кто придумал, ребята, кто все так придумал!» – повторяла она в восторге». Джансуг Чарквиани вспомнил в разговоре со мной, что провозгласил тост за Окуджаву, истинного грузина. Окуджава смутился: «Какой я грузин… Пишу по-русски…» – «Нет, ты наш!» – но он продолжал спорить, отмежевываясь от любых узких идентификаций; ему нравилось быть сыном грузина и армянки, пишущим на русском языке, принадлежать всем и никому.

В триптихе выстроена античная по простоте и законченности иерархия: в основании пирамиды – нищий, которого может обидеть всякий, даже раб, и все, что у него есть, – право петь. Выше – раб: «…рыбы раба твоего… бык раба твоего… больше нет у него ничего». Раб назван «обалдевшим от обид», но отплатить за них он не смеет – смеет лишь выместить на нищем. И нищий поет во имя этого раба – может, чего и перепадет от его жалких милостей. На вершине пирамиды – царь, а рядом, независимые от рабов и царей, люди вольного промысла, охотник и гончар. Авторское, личное узнается не только в монологе гончара, но и в благодарственном песнопении охотника: «О, спасибо тебе, расстоянье, что я не увидел оленьих глаз, когда он угас!..» Окуджава в нескольких интервью – в том числе и автору этих строк – говорил: «Хорошо, что я не видел людей, убитых мной на войне. Они бы мне во сне являлись, эти люди».

Царь не вызывает враждебности – это в аристократической системе ценностей Окуджавы крайне важно. Гончар вполне может

с ним «вдвоем рисковать», причем война и рисование представляются ему делами одинаково опасными. Здесь слышно еще залихватское «Бога побоку», от которого он вскоре откажется окончательно, – но это скорей для каламбура, для парономасии. А суть-то в том, что гончар работает для царя и обращается к нему как ровня, запросто – «царь, а царь!».

Одна из важных особенностей грузинского мира, каким он отображен у Окуджавы, – удивительная его гармоничность. Ведь это мир фольклорный, а в фольклоре всюду разлита гармония, соблюдение раз и навсегда установленного порядка, вера в его благотворность. Здесь и олень должен умереть с улыбкой, иначе он будет невкусным, и даже рыба – в примыкающем к «Фрескам» стихотворении «Храмули», написанное в той же поездке:

Храмули – серая рыбка с белым брюшком.
А хвост у нее как у кильки, а нос – пирожком.
И чудится мне, будто брови ее взметены
и к сердцу ее все на свете крючки сведены.

<…>

На блюде простом, пересыпана пряной травой,
лежит и кивает она голубой головой.
И нужно достойно и точно ее оценить,
как будто бы первой любовью себя осенить.
Потоньше, потоньше колите на кухне дрова,
такие же тонкие, словно признаний слова!
Представьте, она понимает призванье свое,
и громоподобные пиршества не для нее.
Ей тосты смешны, с позолотою вилки смешны,
ей четкие пальцы и теплые губы нужны.
Ее не едят, а смакуют в вечерней тиши,
как будто беседуют с ней о спасеньи души.

«Рыбке вменяется полное понимание ее ритуальной роли в „нашем“ спасении», – иронизирует Жолковский в эссе «Хум хау», но ведь у Окуджавы всегда так. Радостная жертвенность – одна из главных составляющих его мира, устроенного фольклорным, единственно возможным, справедливым образом: «Главное – это сгорать, и сгорая – не сокрушаться о том». Это с точки зрения стороннего наблюдателя бумажный солдат «сгорел ни за грош», а с его-то позиции все обстояло иначе. И олень, и храмули (разновидность карпа) радуются, что их едят, и глина – что ее

мнут, тут нет и тени ужаса, какой испытывал, скажем, Заболоцкий в «Лодейникове» перед иерархией всеобщего поедания: «Жук ел траву, жука клевала птица, хорек пил мозг из птичьей головы…» Все так устроено, это нормальный порядок вещей, и надо только, чтобы вещи, участвуя в этом порядке, правильно себя вели. Чтобы рыбку ели, не оскорбляя показной роскошью золоченой посуды; чтобы глину мял умелый гончар, а не раб; чтобы охотник убивал оленя правильным образом, не причиняя ему мучений. И чтобы царь, понимая цену гончару, беседовал с ним уважительно.

В эту пирамиду не встраивается только раб, потому что он как раз не умеет вести себя с достоинством. Он дает царю отвратительные подобострастные советы – «меня жалеть опасно», «а ты живи праздно: сам ешь, не давай никому.». Он не понимает, от кого исходит в этом мире настоящая опасность: «Пусть тебе – прекрасно, госпоже – прекрасно, холуям – прекрасно. А плохо пусть – топору твоему!» Раб плох именно тем, что не умеет с достоинством нести бремя, занимать место, определенное ему в мире (в котором он, между прочим, не самый несчастный – имуществом не обделен, милостью не оставлен). И за это он выключен из той картины мира, которую сотворяет гончар: на блюде есть «две красотки зеленых, пять рыб голубых», и даже «черный нищий, поющий последний стих», но раба нет.

Здесь и кроется секрет мировоззрения Окуджавы – по крайней мере в так называемой «политической» его части. Отличие последовательного аристократа от разночинца или мещанина еще и в том, что для аристократа общественная иерархия естественна, и его бунт против мира, так сказать, не онтологичен. Это не протест против мироустройства как такового – это уверенность в его глубокой, априорной правильности, в божественном происхождении, в том, что и мир во главе с Богом структурирован так же, как социум во главе с царем. Штука только в том, чтобы каждый на своем месте вел себя с достоинством, и только. Так вот: именно на переломе, между шестьдесят вторым и шестьдесят четвертым, Окуджаве становится ясно, что наиболее нестерпимым пороком для российской власти является достоинство. Это то, чего не прощают. Заставить не служить, а прислуживаться (не зря в 1963 году в грузинской поездке задумано, а два года спустя закончено стихотворение «Грибоедов в Цинандали»), не сотрудничать, а лгать и доносить. Для российской власти невыносим даже самый лояльный ее подданный, позволяющий себе обладать внутренним стержнем, прямой спиной. Здесь нужен раб, возлагающий всю ответственность на топор, а господину боящийся слово поперек

молвить.

5

Главные изменения, как всегда, происходят в тени и тайне. Их почти не видно, но они разительны – почти так же кардинальны, как в 1956-м, когда за какой-то год посредственный поэт вырастает в превосходного, органично сочетающего новаторство и архаику, фольклорность и яркое индивидуальное начало. В шестьдесят третьем он раз и навсегда отказывается от богоборчества: с этих пор из-под его пера не выйдет больше ни одного атеистического текста. (Еще совсем недавно он совпадал с эпохой, с ее грубой и бессмысленной антирелигиозностью – Хрущев, сводя счеты со культом личности, решил заодно уж истребить и прочие культы.) Больше того: в прошлом остаются радостное ожидание перемен, воспевание новостроек, негодование по поводу всяческого старья. Глядя, «как будущее прет из-за реки», он испытывает уже не восторг, а тревогу. Наглядней всего этот перелом в диптихе «Старый дом», – нужно было обладать серьезным мужеством, чтобы свести в один цикл два стихотворения с противоположным пафосом, продемонстрировав собственную эволюцию так бескомпромиссно. Впрочем, может быть, он просто желал показать, что у всякого явления две стороны? (Подробнее о сравнении двух частей диптиха написал историк авторской песни В. Альтшуллер – под псевдонимом М. Муравьев – в эссе «Седьмая строка».)

Первую часть – про девочку, «голубку мою», которую спасают «на рассвете розовом» бульдозеры, сносящие старый дом, – мы привели в главе о «Сентиментальном марше». А вот вторая:

Дом предназначен на слом. Извините,
если господствуют пыль в нем и мрак.
Вы в колокольчик уже не звоните.
Двери распахнуты. Можно и так.

Все здесь в прошедшем, в минувшем и бывшем.
Ночь неспроста тишину созвала.
Серые мыши, печальные мыши
все до единой ушли со двора.
<…>
Дом предназначен на слом. Значит, кроме
не улыбнется ему ничего.
Что ж мы с тобой позабыли в том доме?

Или не все унесли из него?

Может быть, это ошибка? А если
это ошибка? А если – она?..
Ну-ка гурьбой соберемся в подъезде,
где, замирая, звенит тишина!

Ну-ка взбежим по ступенькам знакомым!
Ну-ка для успокоенья души
крикнем, как прежде: «Вы дома?.. Вы дома?!..»
Двери распахнуты. И – ни души.

Что-то безвозвратно ушло из этого дома, где шелестят старые газеты, «помня еще о величье своем». Что-то, чего не компенсировать никакими новостройками. Примерно так же году в двадцать четвертом, а кое-кто и попозже, комиссары в пыльных шлемах вдруг догадались, что вместе со старой Россией – в которой отвратительного хватало, что и говорить! – они уничтожили нечто невозвратимое и, может быть, самое главное. Нечто, для чего все и затевалось.

Уничтожить его окончательно, конечно, не вышло. Но в двадцатые этой тайной сущности был нанесен серьезный удар. А в начале шестидесятых, как ни странно, от нее откололся еще один кусок.

Что же, это получилось из-за развенчания культа? Из-за новой степени свободы?

Нет, конечно. Но это то, о чем перед смертью говорил жене Заболоцкий: «Сталин был человеком старой культуры» – а Хрущев был человеком культуры новой, на него этот груз не давил. Хрущев принес новую степень свободы, но и новую степень варварства. А разрушение старых домов – не только триумф новой Москвы (в которой будут бушевать прежние страсти, только в более убогом, «хрущобном» варианте), но и гибель гигантской культуры, несводимой к мышино-клопиным коридорам и коммунальным склокам. Дело не только в том, что сентиментальный Окуджава жалеет печальное мышиное кочевье – сентиментальность его, как мы уже видели, избирательна. Еще совсем недавно он призывал озорников – в «Стихах об озорстве», цитируемых чуть ниже, – палить из рогаток по окнам старух-богомолок. Теперь он видит: то, что пришло на смену, не лучше, а может и хуже. Грубее. Примитивнее. Глупее.

Стоит ли ломать эти дома – ради того, чтобы выстроить на их месте недолговечное и кособокое убожество? Многие еще скажут

спасибо Хрущеву за «хрущобы», но будут весь век ностальгировать по коммуналкам. Правда, когда начнут сносить «хрущобы», чтобы застроить Москву элитной недвижимостью, – их тоже будет жаль.

После 1963 года Окуджава закаялся приветствовать будущее. Он понял, что его беспощадность к прошлому обесценивает почти все его достижения и посулы. В написанном год спустя маленьком романе «Фотограф Жора» будет такая финальная сцена, кратко и точно выражающая смысл всей книги:

«Наконец подъемный кран качнул стрелу, и чугунная труба ударила о стену. И тотчас дом вскрикнул. Но остался стоять. И пожилая женщина рядом с Жорой прикрякнула даже и вытянула шею… Но дом продолжал стоять…

– А ну, еще разик! – крикнула эта женщина и еще сильнее вытянула шею.

– Не жалко? – спросил Жора.

– Чего его жалеть?..

И кран ударил снова. И облако пыли вырвалось… Штукатурка, бревна, обрывки обоев – всё перемешалось.

– Давай! – крикнула женщина.

Тумба тупо проламывала дому ребра. Потом стена рухнула. Кто-то закричал, глухо и странно. И запахло сыростью и духами.

И снова удар.

И снова – крик, и еще крики, далекие и неизвестно чьи.

Пахло духами. Дешевыми духами, что продаются в зеленых бутылочках с яркими этикетками. Сладко пахло духами. А дом оседал, скрипел, вскрикивал. Какие-то тени метались в облаках пыли, воздевая белые руки.

Перекатившись через голову, словно клоун в цирке, рухнула на зелень двора деревянная лестница из бывшего подъезда… Рухнула и застыла. Но скрип ее еще долго стоял в ушах, как много лет. Особенно сильно она скрипела под чужими ногами: они ведь не знали, куда ступать, чтоб меньше было шума. Теперь она успокоилась. И снова пахло духами, как озоном после грозы…

– Так его! – кричала женщина и убирала со лба пряди волос, чтобы лучше видеть. – Чего его жалеть!..

И дом разваливался. Но всё сильнее пахло духами. И этот запах был активнее запаха пыли, старости, пота, подсолнечного масла.

Тепло, привычное и вековое, постепенно поднималось к небу. Кирпичи и бревна холодели. Бульдозер сгреб их в одну кучу. Они лежали опять все вместе, рядом, но дома уже не было.

Пожилая женщина плакала. Она уже не кричала восторженных слов…

Дома не было. Только по-прежнему сильно пахло духами, что продаются в зеленых бутылках с яркими этикетками».

Это уже совсем блоковское. Точней, блоковское в изложении Маяковского – «Вот это „Хорошо“ и это „Библиотеку сожгли“ было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме „Двенадцать“».

Дом рухнул, и отлетает его душа – тепло поднимается к небу, и запах дешевых духов наполняет воздух. И это благоухание оказывается сильней прогорклых запахов «пыли, пота, подсолнечного масла».

Вот в чем дело: за это время тут наросла жизнь. Была революция, справедливая или несправедливая, была великая ломка уклада, переворот, что хотите. Но жизнь побеждает, приспосабливается, прорастает – а ее опять ломают, и объявляют это возвращением к нормам. Все, что ломают, – ломают заслуженно: чего его жалеть, да? Но ведь это умозрительный, вечно-теоретический взгляд. Взгляд, которым и Блок пытался смотреть на свою сожженную библиотеку: правильно сожгли. Сожгли, потому что в милых сердцу барских усадьбах веками пороли и насиловали девок, как сам он напишет в «Интеллигенции и революции». То есть всё по заслугам, с точки зрения очередной инстанции, присвоившей себе право решать. Но есть еще и жизнь – тепло, фотографии, столики, мыши, запах духов из дешевых зеленых бутылок с яркими этикетками.

Эта жизнь непобедима, она нарастает снизу, обживает руины, оплетает их плющом, умудряется приспособиться ко всему, – и когда в очередной раз восстанавливается справедливость, именно эта жизнь гибнет первой. А справедливости совершенно не прибавляется.

Год спустя Окуджава подытожил:

Закрывают старую пивную.
Новые родятся воробьи.
Скоро-скоро переименуют
улицу моей любви.

Имечко ей звонкое подыщут,
ласково, должно быть, нарекут,
на табличку светлую подышат,
тряпочкой суконною потрут.

А строитель ничего не знает,
то есть знает, но не признает.
Он топор свой буднично вонзает,

новый вид предметам придает.

Это продолжение «Вишневого сада», только строители не учитывают одного. Перевороты происходят все чаще, жизнь не успевает нарасти, деградирует неуклонно. А справедливости не прибавляется – неизменной остается только непримиримость. В ней-то все и дело.

Но без непримиримости – как же? Ведь без нее не победить. Без нее всё так и останется.

И тогда его героями раз и навсегда становятся те, за кем никогда не будет окончательной правоты.

А значит, в мире его с неизбежностью возникает обращение к тому, кто победил ценой небывалого унижения и полного поражения; к той единственной победе, которая не приводит к воспроизводству исходной расстановки.

Глава вторая
«МОЛИТВА»

1

Не будет преувеличением сказать, что «Молитва» – в первых публикациях и записях «Молитва Франсуа Вийона» – наиболее цитируемое произведение Окуджавы. О причинах этого предпочтения мы поговорим ниже. Историю создания песни неоднократно изложил (и, по обыкновению, запутал) сам автор: в одном интервью 1985 года рассказывал «Московским новостям», что сочинял эту вещь чуть ли не десять лет по строчке в год – и это звучит вполне убедительно, ибо «Молитва» состоит из парадоксальных формул-афоризмов, сочинить которые подряд можно было только в редчайшем приступе вдохновения. В другом говорил, что сочинил «Молитву» во время тяжелой болезни Ольги – в 1964 году, в Ленинграде. Музыка, согласно свидетельству самого Окуджавы, была сочинена три года спустя, и это, по его признанию, самый долгий промежуток между сочинением текста и мелодии. Первые исполнения отмечены в 1967 году, на московских и французских концертах.

Прежде всего разберемся с утверждением о многолетней предварительной работе над текстом: вряд ли Окуджава действительно «сочинял по строке» эту редкостно цельную вещь, но у нее есть две предшественницы, два наброска – песня «Вот счастливый человек» и «Время идет, хоть шути – не шути» (обе— 1960 года). В первой, не слишком удачной и откровенно эскизной, уже заложены будущие «вийоновские» парадоксы:

Вот несчастный человек – это видно по всему,
Но почему же, почему у него бессрочный век?

Вот счастливый человек – это видно по всему,
Но почему же, почему у него короткий век?

Вот влюбленный человек – это видно по всему,
Но почему же, почему у него печальный век?

В мире все цепи разомкнуты: грусть, как будет сказано позже, соседствует с любовью, счастье всегда кратко, несчастью удивительным образом сопутствует ненужное и обременительное

долголетие; в «Молитве» три года спустя пойдет речь как раз о том, чтобы эти противоречия как-нибудь разрешить: счастливому дать денег, щедрому – передышку. Вторая песня – тоже молитва, но пока безадресная:

Время идет, хоть шути – не шути,
как морская волна, вдруг нахлынет и скроет.
Но погоди, это все впереди,
дай надышаться Москвою.

Мало прошел я дорогой земной,
что же рвешь ты не в срок пополам мое сердце?
Ну не спеши, это будет со мной,
ведь никуда мне не деться.

Видишь тот дом – там не гасят огня,
там друзья меня ждут не больным, не отпетым,
ну не спеши, как же им без меня —
надо ведь думать об этом.

Дай мне напиться воды голубой,
придержи до поры и тоску, и усталость.
Ну потерпи, разочтемся с тобой —
я должником не останусь.

Любопытно смещение акцента: в «Молитве» речь идет о ком угодно, а о себе – в последнюю очередь. Более ранняя песенка – исключительно о страхе умереть или сгинуть до того, как сказано главное слово. По воспоминаниям Ольги Батраковой, роман с которой относится как раз к 1959–1960 годам, Окуджава часто заговаривал с ней о страхе смерти, о том, что жить ему, быть может, осталось недолго; то ли так проявлялся кризис среднего возраста, то ли это была компенсация внезапного счастья – пришла первая слава, он нащупал наконец свой путь, и как раз в такие минуты внезапная гибель подстерегает особенно часто. Молитва была услышана, автор получил отсрочку на целых тридцать семь лет – тоже не очень много, конечно, но по крайней мере в последних интервью Окуджава повторял, что «свое сделал» и «предназначение выполнил». Он, впрочем, не только за себя просит: он отвечает и за друзей, и за Москву, о которой никто без него так не споет, и за слова, покуда не сказанные; но на фоне «Молитвы Франсуа Вийона» эта ранняя песня все же куда слабей. Дело не только в тематической узости, особенно заметной на фоне универсализма «Молитвы», в которой автор выступает уже

предстоятелем за все человечество; причина и в том, что, обращаясь к неназванному адресату, поэт выигрывает в универсальности, но проигрывает в энергетике.

Вопрос о том, к кому обращено, скажем, лермонтовское «За все, за все тебя благодарю я», дебатируется сто пятьдесят лет и вряд ли решится; будь эти стихи только обращением к женщине – они были бы прекрасны, и только. Великими их делает второй возможный адресат. Прямое обращение к этому адресату придает «Молитве» 1964 года тот вселенский масштаб, которого раннему Окуджаве недоставало.

2

При разговоре о «Молитве» не обойтись без анализа собственно религиозных представлений автора. Особенно часто в восьмидесятые варьировалась версия о том, что никакого Франсуа Вийона в первоначальном замысле не было, стихи не имели названия, но в августе 1964 года, принеся подборку в «Юность», Окуджава столкнулся с редакторским требованием замаскировать религиозную тематику стихотворения. Тогда, по воспоминаниям Аксенова, он мгновенно (возможно – даже с внутренней готовностью к этому) сымпровизировал другое название – «Франсуа Вийон»; под названием «Молитва Франсуа Вийона» песня издана на первом советском «гиганте» Окуджавы 1976 года и прожила так до середины восьмидесятых, когда он порекомендовал шведской исполнительнице своих сочинений Кристине Андерсон называть песню просто «Молитвой», не тревожа тень грешного француза.

Сам Окуджава демонстративно и многократно называл себя атеистом, причем не только тогда, когда «так полагалось», но и позже, когда не полагалось вовсе. Во всем, что касалось интимнейшего, он был особенно скрытен, и мы не раз имели случай в этом убедиться; между тем проговорки о самой искренней вере в его стихах случаются часто, ни единого намека на атеизм в них нет, если не считать декларации «Не верю в Бога и судьбу», – но ведь эта декларация, вопреки расхожему мнению, перу Окуджавы не принадлежит. В оригинальном стихотворении 1964 года (напечатанном во втором номере «Юности» за этот год) сказано:

Не верь ни богу, ни судьбе. Молись прекрасному и высшему
Предназначенью своему, на белый свет тебя явившему.
Чванливы черти, дьявол зол, бессилен бог, ему

неможется…

Согласитесь, здесь наличествует хотя бы формальная логика: Бог, в которого не веришь, не может быть бессилен – он попросту отсутствует. (В песне, звучащей в фильме «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», поется еще резче – «бездарен бог», что уж никак не соответствует общему тону стихотворения.)

Ни одна мировая религия не снимает главного вопроса – о теодицее; считать Бога бессильным – не хочется, всемогущим – не получается. Все представления верующих оказываются на поверку именно «слишком человеческими», антропоморфными – а потому негодными; еще отвратительней попытки осуществлять репрессии и устанавливать диктатуру от имени Абсолюта. Еще Набоков недоумевал, как люди, с такой последовательностью отвергающие любую диктатуру, легко и готовно признают абсолютную, не признающую объяснений и оправданий власть Бога. Позиция советской интеллигенции в этом случае была тверда и последовательна: не для того так упорно отвергали советскую власть с ее претензией на тотальный контроль малейших душевных движений, чтобы с тем большей готовностью прибежать под хоругви. Окуджава отрицает любые попытки людей говорить от лица Божества и транслировать его установления – но по-набоковски ощущает всю жизнь пронизанной излучением чудесного. «Скоро увижу я маму мою, стройную, гордую и молодую» – атеист такого (и так!) не произнесет. «Убежденность в личном бессмертии начисто отделена в творческой мысли Набокова от всякой мифологической религиозности» (О. Ронен) – с тем же основанием это можно сказать и об Окуджаве, и о подавляющем большинстве лириков XX века, для которых главным аргументом в пользу бытия Божия был не страх, не церковные догматы, но сам мир с его невыразимым очарованием и поэтическими тайнами. Религиозные же мифологии представляются Окуджаве лишь еще одним людским способом угнетать и морочить друг друга – отсюда его явная, кажущаяся кому-то коммунарской антипатия к официальной церковности. Ничего коммунарского и атеистического тут нет, поскольку коммунары отрицают и милосердие, и снисхождение – и в этом смысле мало чем отличаются от савонарол той или иной конфессии; Окуджаве враждебны были любые проявления ханжества, да и всякая внешняя религиозность – именно в этом смысле стоит трактовать его уже упоминавшиеся стихи о старой Москве, об окрестностях Новодевичьего монастыря («Пожалуйста, не разоряйте гнезда галочьи»). Печатать он этого не печатал, но

написать – написал. Ясно, что вещь не столько антирелигиозная, сколько антимещанская, в духе его ранней лирики, направленной против всякой косности. Однако молодое богоборчество было; написал же он в опубликованном в 1959 году стихотворении «Детство» – довольно слабом, – как испугался грозного Саваофа, но вдруг:

А Бог мигнул мне глазом черным
Так, ни с того и ни с сего,
И вдруг я понял: это ж дворник
Стоит у дома моего!

Бог с «глазом черным», Бог-надзиратель Окуджаву совершенно не устраивает – не зря в «Молитве» он сделал своего Бога зеленоглазым; но главное – несмотря на всю плакатную наивность этого стихотворения из сборника «Острова», в нем точно описан механизм обожествления власти, превращения дворника в божество – и наделения божества чертами дворника. Этот подобострастный антропоморфизм никакого отношения к религии не имеет.

Бог – не абсолютный командир всего сущего, но лишь один из участников бесконечной войны, в которой каждый из нас – солдат на добровольно избранной стороне; именно поэтому просить Бога о чем-либо – вещь почти безнадежная: ты сам здесь для того, чтобы осуществлять его планы. Просить стоит Природу, всю совокупность сущего:

Молюсь, чтоб не было беды, и мельнице молюсь, и мыльнице,
Воде простой, когда она из крана золотого выльется,
Молюсь, чтоб не было разрух, разлук, чтоб больше не тревожиться…
О, руки были бы чисты! А остальное все приложится.

Евангельская цитата – «ищите Царствия Небесного, а остальное приложится вам» – здесь очевидна, но в журнальной публикации поэт еще и вынес ее в название – «А остальное все приложится». Религиозность Окуджавы здесь охарактеризована вполне четко: его не устраивают выдуманные людьми образы чертей, бога, сатаны; под «предназначеньем», являющим на свет все живое, понимается предельно обобщенное «прекрасное и высшее» начало, по сравнению с которым ничтожны жалкие человеческие персонификации. В результате декларация гордыни

– «не верю в Бога и судьбу» – превращается в искреннее и беспомощное признание: не знаю, кому я обязан жизнью, кто управляет ею, кто прислал меня сюда, не верю в созданные людьми жестокие и ограниченные химеры, но молюсь каждому проявлению божественной творческой воли; не только изделиям рук человеческих, будь то мельница, мыльница или хитро устроенный золотой кран, но и «воде простой». Гадать о природе Божества не следует: заботьтесь о чистоте собственных помыслов и рук – «а остальное все приложится».

Именно поэтому не стоит воспринимать «Молитву» – единственное у Окуджавы прямое обращение к Богу – как прямое и личное высказывание. Даже у Слуцкого подобное бывало – «Господи, больше не нужно, Господи, хватит с меня», – но у Окуджавы никогда: именно потому, что обратиться к православному, или еврейскому, или любому другому личному Богу – для него значит присоединиться к толпе, к людям внутренне несвободным. Комиссар еще может уверовать – и таких примеров множество; но скромный агностик, сознающий чудесность мира и отказывающийся объяснять ее словами, будет уж скорее молиться «мельнице и мыльнице». Легко и соблазнительно было бы поверить в версию насчет молитвы к жене, и такая трактовка вероятна – поверим автору; это, конечно, придает песне неожиданный смысл, но в иронической лирике Окуджавы он возможен.

Если поставить на место Бога женщину, все становится на места: любовь – своего рода альтернативная реальность, в которой многие земные страсти облагорожены и чудесно преображены. Умник, привыкший к абстрактным теоретизированиям, действительно обретает в любви подлинную мудрость; трусливый волей-неволей преобращается в рыцаря – и если не любовь, кто же даст ему коня? Что, как не любовь, способно подарить перерождение закосневшему во зле, нераскаянному убийце Каину? «Дай рвущемуся к власти навластвоваться всласть» – в чем, как не в любви, осуществляется эта безвредная утопия? Конечно, если этот властолюбец осуществит свои мечты в государственном масштабе, мало не покажется никому, но если он удовлетворится иллюзией власти над женщиной, – а в любви эта иллюзия обладания неизбежна и безвредна, – мир, глядишь, вздохнет с облегчением. Именно любовь позволяет щедрому передохнуть, подзарядиться от другого – ибо истинная любовь не есть акт дарения или приятия, но именно счастье взаимной щедрости. Некоторая неувязка возникает с просьбой «Дай счастливому денег»; но и это, если поднатужиться, можно объяснить – ведь семейное счастье

категорически требует гнезда, и стало быть, счастливый остепенится. Иными словами, если допустить, что «Молитва» Окуджавы обращена к женщине, выстраивается следующий смысл: пусть любовь – как альтернативный, улучшенный вариант жизни – поможет всем живущим удовлетворить свои страсти в наиболее безопасном и мирном их варианте; пусть она рассеет абстрактные умствования, утихомирит властолюбца, укоренит в жизни романтического счастливца, сподвигнет на подвиги труса. и вдобавок осыплет милостями автора, памятующего обо всех своих несовершенствах. Любовь выправляет изначальную кривизну мироустройства. Как тут не вспомнить предсмертного предостережения мудрого Каверина: «Бойся счастья, оно спрямляет жизнь».

Это смысл парадоксальный, но по-своему привлекательный. Настораживает одно – подобное прочтение безмерно обедняет песню. Да и натянутость некоторых толкований заставляет предполагать тут упрощение замысла; «Молитва» задевает куда более глубокую струну.

3

На нью-йоркском концерте 1979 года Окуджава сказал: «В заключение я спою вам песню, которая была когда-то названа очень витиевато – „Молитва Франсуа Вийона“ (грянули аплодисменты. – *Д. Б.),* – но к Вийону она никакого отношения не имеет. Пятнадцать лет назад надо было ее так назвать». Хронологически он точен – первая публикация песни (и соответственно переименование) состоялась ровно за пятнадцать лет до того; сложней с Вийоном.

Тот факт, что о Вийоне Окуджава при сочинении этой песни думал, довольно очевиден (не говоря уж о том, что на концерте 18 апреля 1968 года в МВТУ он называет Вийона в числе любимых поэтов, после Пастернака и Александра Сергеевича). Именно упоминание Вийона привносит в песню мощный культурный пласт, отказываться от которого недальновидно: все Средневековье, масса ассоциаций с его культурой и богословием, романтика Европы, Латинского квартала, школярского буйства. Да и само слово «школяр», столь знаковое в окуджавовской прозе, отсылает к судьбе Вийона и драматической поэме Павла Антокольского о нем – Окуджава знал и любил эту вещь. «Молитва» отсылает сразу к трем сочинениям прославленного школяра: «Баллада поэтического состязания в Блуа», «Баллада истин наизнанку» и «Баллада примет». Стоит напомнить историю

создания первой: в 1461 году принц Карл Орлеанский устроил в своем замке в Блуа поэтический турнир – предложил гостям написать балладу с заданной первой строкой «От жажды умираю над ручьем». Каждый, согласно легенде, решил эту тему по-своему, что и отражено в пьесе приятеля Окуджавы Юлиу Эдлиса: сам хозяин сочинил прочувствованный патриотический текст – он стоит над рекой на французской границе и сохнет по Родине, находящейся по ту сторону; другой участник написал, что не может утолить жажду водою и тоскует по вину; один Вийон развил противоречие, заложенное в первой строчке, и, по словам лучшего переводчика баллады Ильи Эренбурга, сочинил «исповедь человека, освобожденного от веры и догмы»: «От жажды умираю над ручьем, смеюсь сквозь слезы и тружусь играя. Куда бы ни пошел, везде мой дом. Чужбина мне – страна моя родная. Я знаю всё, я ничего не знаю…»

Державин, понятия не имея о балладе Вийона, писал фактически то же самое: «Я царь – я раб – я червь – я Бог!» Окуджава мог подписаться под каждой строкой вийоновского шедевра – хотя бы потому, что собственное его положение в литературе характеризуется в этот момент истинно вийоновской двусмысленностью: всеми принят, изгнан отовсюду; известен каждому – признан еле-еле и сквозь зубы; собирает многотысячные залы – и не имеет собственного жилья. А уж героический девиз «Отчаянье мне веру придает» давно стал его собственным – разве что вслух он нигде об этом не кричал. «Умному дай голову, трусливому дай коня» – очень по-вийоновски сказано и явно отсылает к источнику; автор признается, что знает о внешнем мире всё подряд – но в себе до сих пор не разобрался. «Я знаю книги, истины и слухи, я знаю всё, но только не себя» – это отчетливо корреспондирует с любимой окуджавовской мыслью об относительности всякого знания: «Как верит солдат убитый, что он проживает в раю». «Мир наизнанку» полон безголовых умников, нищих счастливцев, он управляется трусами и властолюбцами, а щедрые в нем не знают ни покоя, ни отдыха. Главный пафос Окуджавы – вийоновский: Господи, верни этому миру порядок! Смири его противоречия! Пусть восстановится норма!

«Молитва» развивает другое стихотворение 1963 года: оно написано чуть раньше, но тем же дольником. 11 декабря 1962 года Павел Антокольский в «Литературной газете», в статье «Отцы и дети», выступил в защиту Окуджавы, упомянув «заговор молчания» вокруг его поэзии. Окуджаве был не только нужен, но и по-человечески приятен этот привет от старого мастера. Вскоре он ему ответил дружеским посланием:

Киплинг, как леший, в морскую дудку посвистывает без конца,
Блок над картой морей просиживает, не поднимая лица,
Пушкин долги подсчитывает, и, от вечной петли спасен,
В море вглядывается с мачты вор Франсуа Вийон!

То, что Вийон сделан тут впередсмотрящим, принципиально; имя его было паролем для Антокольского, считавшего поэму о нем лучшей своей вещью. Так что Окуджава в это время думал о нем – и писал свою «Молитву» не только от собственного имени. В мае 1964 года, получив этот текст от Окуджавы, Антокольский записывает: «Очень умные и смелые стихи. Думаю, что петь их нельзя, так как слишком длинны строки (размер киплинговской баллады)». Оказалось, что и киплинговская баллада поется, если усилить цезуру. 1 июля 1966 года Антокольский отмечал семидесятилетие; Окуджава был приглашен и решил, по обыкновению, подарить песню. На одном из выступлений в ноябре 1980 года он рассказывал об этом так: «Я к этому дню рождения придумал какую-то мелодию, чтобы спеть эти стихи, посвященные ему. И я ему спел на дне рождения. А потом мне показалось, что эта мелодия лучше подходит к „Молитве Франсуа Вийона“».

Антокольский записывает в дневник 6 июля 1966 года: «Ну вот и юбилей мой. И поэтический праздник тоже был: Булат Окуджава спел несколько песен, Белла читала свою „Елабугу“, Женя Евтушенко – несколько затянутое стихотворение на смерть Ахматовой.» Присутствовал и Симонов, прочитавший два перевода из Киплинга. Застолье у Антокольского собрало всю литературную фронду – его семидесятилетие отмечалось среди каменного молчания официальных инстанций, которые он разозлил подписью под письмом в защиту Синявского и Даниэля. Большинство собравшихся – Окуджава, Евтушенко, Ахмадулина – тоже были подписантами. Поздравляя Антокольского, Окуджава чествовал не только старого поэта, некогда защитившего его, но и соратника по сегодняшней литературной борьбе; обращение к имени гордого разбойника Вийона было в этих обстоятельствах символично. Жаль, у Антокольского в Пахре не было магнитофона: больше это посвящение никогда не исполнялось.

Что касается «Молитвы» – вероятно, сам автор верил в ее действенность ровно настолько, насколько верит в свое райское блаженство убитый солдат; насколько верит Франсуа Вийон в действенность своих прошений о помиловании. дважды, впрочем, удовлетворявшихся! Об этом пророчески написал Мандельштам:

«Виллон дважды получал отпускные грамоты – lettres de remission – от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от Бога, с прощением всех своих грехов. Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжил лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом…» Это уже, пожалуй, прямо о мироощущении Окуджавы, провидевшего над «бессильным Богом» некое другое, абсолютное Божество, с чьим всевластием он по-человечески отказывался мириться. Может быть, потому в его обращении к Богу – бессильному, по-человечески близкому, понимаемому как командир одинокого, измотанного в боях подразделения, – чувствуется особое смирение: «Дай же ты всем понемногу». Помногу – нет.

В этом контексте легко обнаружить библейский источник строки про «тихие речи» («Как верит каждое ухо тихим речам твоим»): это книга Царств, 19, 11–12: «И сказал: выйди и стань на горе пред лицем Господним, и вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, и там Господь». Так, после громов и молний советского романтизма пришел тихий голос Окуджавы – и в нем божественная диктовка ощущалась всего яснее.

Глава третья
СВИДАНИЕ С ПОЛЬШЕЙ

1

Отношение поляков к Окуджаве и его песням – нечто исключительное: конечно, он был сверхпопулярен и на родине, но фестивалей в его честь тут не проводили – ни прижизненных, ни посмертных. А в Польше – проводят, с 1995 года. Задолго до первой пластинки Окуджавы в России, за два года до первого лондонского и за три до парижского диска в Варшаве вышел долгоиграющий гигант, на котором польские артисты исполняли его песни, а одну (естественно, «Прощание с Польшей») пел он сам.

Окуджава впервые выехал за границу в 1964 году, как раз в Польшу, и называл ее с тех пор своей первой любовью. Дело было, разумеется, не в приступе счастья, обычном для советского человека в связи с любым заграничным выездом; Окуджава вел себя сдержанно – восторг по случаю заграничного выезда он всячески вышучивал в автобиографической прозе. Польша 1964 года была все-таки «заграницей для бедных», поездка – весьма скромной на фоне непрерывных вояжей Вознесенского, Рождественского и Евтушенко, к архитектуре Окуджава был равнодушен, а в бытовом отношении тогдашние Варшава и Краков вряд ли сильно отличались от Москвы. Причина столь страстной привязанности к Польше – и столь редкостного созвучия с ней – прежде всего в особенностях польской истории и сформированного ею гордого, уязвленного, иронического характера. Польша по всем статьям проиграла Вторую мировую войну, горечь поражения всё еще ощущалась – и никакого выхода, кроме этой иронической гордости, не было. В этом разгадка ренессанса послевоенной польской поэзии – в том числе эстрадной, песенной.

Самое интересное тут, что в Польше у Окуджавы был двойник – крупнейшая европейская поэтесса Агнешка Осецка. Случилось так, что в сегодняшней истории литературы она оказалась несколько в тени знаменитых соотечественников – нобелиатов Чеслава Милоша и Вислявы Шимборской, и поэзия ее оценивается с некоторым снисхождением, от которого Окуджава и сам порядочно натерпелся: все-таки песенки, легкомыслие. Осецка много писала для кино (например, акапельную песенку из «Ножа

в воде» Поланского), для театра (в том числе для собственных пьес, популярнейшей из которых была «Вкус черешни»), для польских эстрадников от Анеты Ластик до Марыли Родович; но выпускала она и замечательные лирические книги, со стихами легкими и грустными, неизменно самоироничными. Всенародная популярность мало способствовала любви литературного начальства – тут они с Окуджавой сходны даже биографически. И спасало ее, как и Окуджаву, прекрасное легкомыслие – великолепное умение на все махнуть рукой.

2

Впервые Окуджава посетил Польшу в августе 1964 года. В группе было восемь человек: в одном вагоне – философ Валентин Асмус с женой, режиссер Наталия Сац и историк литературы Евгения Таратута; в другом – Окуджава, прозаики Георгий Владимов, Борис Балтер и критик Владимир Огнев. Билеты оказались в разные купе – Владимов с Балтером, Окуджава с Огневым; попытались уговорить соседей и поменяться, чтобы ехать вчетвером, – соседи попались капризные; так попарно и доехали. На перроне 20 августа их встречали молодые польские поэты и критики, Окуджаву хорошо знали, за год до визита вышла большая статья Огнева о нем (с любительской огневской же фотографией). Всех поселили в отеле «Полония», напротив сталинской высотки, выстроенной в 1951 году. На следующее утро Окуджаве устроили студийную запись, одновременно снятую телевидением – оно-то едва не испортило все дело, потому что постоянно лопались осветительные приборы; Огнев больше всего опасался, что лопнет и терпение Окуджавы, но после каждого взрыва он стоически начинал сначала. Наконец записали десяток песен и отправились в клуб «Dziekanka» на Краковском предместье – молодежное музыкальное кафе при Варшавской консерватории, любимое место сбора музыкантов и актеров. Окуджаву с Огневым усадили за стол с тридцатисемилетним Збигневом Цибульским, любимым актером Вайды; спустя два с небольшим года Цибульский погибнет под колесами поезда, пытаясь на ходу вскочить в вагон. Тогда, в шестьдесят четвертом, он был душой польской богемы, хотя последние его работы не имели такого успеха, как «Пепел и алмаз». Рядом с ним сидела Эва Демарчик, знаменитое контральто, звезда польского шансона; у них был роман, которого они и не скрывали.

Окуджаву долго уговаривали спеть, он устал еще на записи, но все были так восторженны и дружелюбны, что он не счел

возможным обидеть хозяев. Принесли гитару, он перестроил ее по-своему и, взойдя на невысокую эстраду, хмуро запел; начал с «Песни о голубом шарике», продолжил «Московским трамваем», потом спел «Вы слышите, грохочут сапоги», «Арбат» – и, уже вернувшись за столик, на бис, «Бумажного солдата», вызвавшего наибольший восторг. Подвыпивший Цибульский предложил всем отправиться в «Полонию». Продолжили застолье в номере Огнева, но скоро Окуджава извинился и ушел: «Я устал». А Цибульский до четырех утра пил с Огневым, и Эва Демарчик тут же спала в кресле.

На следующий день был прием у пожилого польского классика Ярослава Ивашкевича, руководителя Союза писателей Польши; Ивашкевич – в молодости эстет, поэт-сюрреалист, в зрелости автор блистательных исторических романов, ничем не напоминал литературного чиновника. Тут же родился анекдот, впоследствии широко известный в России. Ивашкевич рассказал, как Сурков во время своего визита отчитывал польских писателей, как школьников, за отход от партийной линии. После этого грубого разноса Сурков во главе советской делегации прошествовал на торжественный обед и уже иным, дружеским тоном поинтересовался у Ивашкевича: «Ярослав, где у вас тут… по-большому?» Тот широким жестом обвел зал: «Вам – везде!»

После недели в Варшаве вся восьмерка отправилась на горный курорт Губалувка, и 27 августа Окуджава дал небольшой концерт в местном кафе – здесь его пришлось уговаривать особенно долго. По предположению Огнева, Окуджава отказывался петь всего в двух случаях – когда приносили плохую гитару или когда в обществе оказывался подозрительный человек. На этот раз им встретился отдыхавший здесь Максим Штраух, артист, прославившийся исполнением роли Ленина в фильмах Сергея Юткевича и действительно очень похожий на вождя; не то чтобы Окуджава испытывал к нему неприязнь, но чувствовал себя скованно и согласился петь, только когда Штраух ушел.

Из Польши поехали в Словакию – в Татры, где Балтер, Владимов, Огнев и Окуджава остановились в крошечной гостинице с торжественным названием «Гранд-отель Прага». Им отвели комнату 202 – на втором этаже, двухместную, с единственной двуспальной кроватью и узким диванчиком вдоль стены. Огнев предложил тянуть жребий – кому спать на кровати, кому на диване, а кому на полу. Балтер рявкнул: «От-ста-вить!» Добрейший и скромнейший фронтовик, он, подобно Слуцкому, любил игры в субординацию, мерил все военным опытом и погонами: самому ему, майору, естественно, полагалась кровать. Лейтенанту Огневу – тоже. Окуджава – «рядовой и плохо

обученный», да вдобавок самый субтильный из всех, – был откомандирован на диван, а Владимова, невзирая на его протесты, уложили на пол. – «Но дует!» – «Привыкай, на фронте тоже дуло». На следующий день все вместе отправились в фуникулере на станцию «Скалистая», гуляли у озера, видели обсерваторию, фотографировались. На последнем фуникулере вернулись в гостиницу, хором распевая «Полночный троллейбус».

В Праге четверка отказалась от предложенной поездки по ленинским местам, предложив, к радости принимающей стороны, съездить в музей Кафки в пражском гетто (что и было исполнено; Окуджава ценил Кафку, хотя предпочитал Гофмана с его праздничной фантазией). Здесь у него состоялся разговор с Евгенией Таратутой, о котором она уже после его смерти вспомнила в мемуарном очерке «Однажды в Праге»: «Однажды мы с Булатом оказались вдвоем на скамеечке, остальные ушли на какую-то экскурсию. Булат жадно расспрашивал меня о моих страшных годах, потом расспрашивал о детстве. (Таратута – дочь известного анархиста, филолог, историк – была с семьей выслана из Москвы в 1937 году, бежала из ссылки два года спустя, во время войны работала в Академии наук, в 1950 году арестована и по обвинению в шпионаже получила 15 лет лагерей; в 1954 году была освобождена одной из первых по ходатайству близко знавшего ее А. Фадеева. – *Д. Б.)* О родителях. Особенно его трогали мои рассказы о дружбе с родителями, о моем горе, когда в 1934 году арестовали отца, которого мы больше так и не увидели.

Рассказывал о своем детстве. Горевал, что родители всегда были заняты своей большой партийной работой, а с ним оставались бабушки, тети, – они очень любили его, и он их любил, но тосковал по матери и по отцу. На каникулах он всегда много ездил – жил в Грузии, бывал в Крыму, всюду было хорошо, всюду интересно, но родители всегда заняты.

Полноценной была жизнь во дворе на Арбате, где они жили в Москве. Отца перевели на работу на Урал, но и там он был постоянно занят.

Там же, на Урале, и арестовали отца. В школе, рассказывал Булат, его поставили посреди класса и велели отречься: ты настоящий пионер, а твой отец – враг народа…

Голос Булата сорвался и он заплакал. Сначала тихо, а потом, отвернул голову, – зарыдал.

Никого вокруг не было. Мы долго молчали.

Я никогда не забуду горя этого отважного человека».

В Чехословакии их встретили далеко не так радушно, как в Польше. Огнев записал в дневнике: «Мои чешские друзья ждут

неких революционных действий. Я ничего не понимаю. Булат молчит, а Жора и Балтер шушукаются. Ведут себя не то как опытные заговорщики, не то как карьерные дипломаты». Чешские литераторы не собирались останавливаться на полумерах. Балтера все это разозлило. Вдобавок в ресторане «У Барбары» четверо оказались свидетелями малоприличной сцены: парочка занималась оральным сексом прямо в углу, не обращая внимания на публику. Балтер, вспоминая пражские разговоры на обратном пути, ворчал: «Я после этого не верю ни в какую их революцию. Нет, нет, не спорьте, это не частный факт, это пародия на то, чего мы хотим и сделаем».

Как ни горько это признавать, в споре был прав Балтер. Чешские представления о свободе в самом деле радикально отличались от советских: в Чехии мечтали о «свободе от» – а советские шестидесятники нуждались в «свободе для». Позднее это расхождение отразилось в строфе, которую Окуджава дописал в «Прощание с Варшавой»:

Свобода – бить посуду? Не спать всю ночь – свобода?
Свобода – выбрать поезд и презирать коней?
Нас обделила в детстве иронией природа.
Есть высшая свобода. И мы идем за ней.

Разумеется, оттепель и свобода – в мировоззрении фронтовика-коммуниста, майора Балтера и большинства других шестидесятников – отнюдь не означали моря пива и публичного секса. Свобода очень быстро оборачивается разгулом скотства – особенно если перед этим людей долго мучили уравниловкой и прямым грабежом. Призрак свободы, который увидели четверо путешественников в социалистической Европе, оказался классическом фантомом, приманкой, орудием мировой энтропии.

В отношении Окуджавы к этой энтропии пора разобраться.

3

Впоследствии Окуджава то охладевал к этому советскому, то ненавидел его, то – под самый конец жизни – приходил к выводу, что это был еще не худший вариант. Но как бы он к нему ни относился потом, советский путь привлекал его в шестидесятые больше, чем западный: хотя бы потому, что это был путь новый, никем еще не проложенный. И он искренне верил – особенно в шестьдесят четвертом, когда в СССР сменилась власть и зарвавшийся Никита Сергеевич был из нее вытеснен, – что

возможен третий вариант, не западный и не восточный, а синтетический, и точка бифуркации, кажется, будет пройдена вот-вот.

Насколько это было реально в самом деле? Однозначного ответа нет. В 1968 году одновременно завершились два противоположно направленных процесса – «сытые бунты» в Западной Европе и бархатная революция – в Восточной. В Париже все закончилось в июне 1968 года, в Чехии и России – в августе. Обе несостоявшиеся революции были реакцией на фиаско великих ожиданий, крах иллюзий второй половины века, самым отдаленным эхом Второй мировой: тогда казалось, что после столь страшного катаклизма мир обязан радикально обновиться, дабы кошмар не повторился. Противостояние Востока и Запада должно исчезнуть; зазор между народом и властью обязан сократиться; во власть неизбежно хлынет новое поколение, которое научится договариваться. Лозунги контркультурной революции шестидесятых были во всем мире примерно одинаковы: долой старье, ввергающее мир в пучину новых бедствий. Пустите к власти новое поколение. Совпадало почти все, кроме главного: лозунги американцев и французов были социалистическими, их герои – Троцкий, Че и Мао. (Пришествие хунвейбинов во власть они рассматривали как торжество молодежной политики, несущей миру новые смыслы; идиотизм, непростительный для студента.) Лозунги восточноевропейской оттепели были прямо противоположными, китайцев там никто не идеализировал, и про Троцкого тоже кое-что понимали. Иными словами, Восток и Запад впервые реально устремились навстречу друг другу: французское студенчество вместе с профсоюзами рвалось в социализм, а чехословацкие и польские коммунисты – вон из социализма, во что-нибудь частнособственническое и куда более бархатное. Но если Восток и Запад Европы горячо устремились навстречу друг другу в неосознанной попытке поменяться местами, СССР выбрал иной вектор, отличный от обоих упомянутых: ни троцкистско-маоистская, ни либерально-капиталистическая модель общества тут по-настоящему никого не прельщала. Оттепель шестидесятых потому и породила великое искусство, что вдохновлялась идеей третьего пути – неявно формулируемой надеждой на великую эстетическую революцию, которая снимет прежние дихотомии, давно навязшие в зубах. Советская оттепель была задумана как абстрактный, но масштабный культурно-интеллектуальный проект, равно далекий и от Запада, и от Востока.

Мог ли он состояться?

Мог.

При разговоре о героях оттепели и о ее разгроме обязательно вспоминают тесную дружбу отечественных деятелей культуры с восточноевропейскими идеологами, их любовь к Дубчеку, Шику и Млынаржу, стихи «Танки идут по Праге» и протестные письма – но умалчивают о том, что расхождений с Пражской весной у этих шестидесятников было не меньше, а то и больше, чем с французскими хунвейбинами, строившими баррикады под стенами Сорбонны. Советский проект был по-своему интересней и благородней, чем оба этих квазиреволюционных движения – вероятно, потому, что значительней и гуманней была породившая его культура. Русский авангард уже хлебнул политики и понимал, чем это кончается. Теперь он исповедовал другую веру – знаменосцем этой веры был Андрей Синявский с его идеей чистого искусства, наиболее внятно сформулированной в статье «Что такое социалистический реализм», а впоследствии в «Прогулках с Пушкиным». Долой прикладное отношение к искусству. Россия – слишком великая и умная страна, чтобы давить ее казарменным социализмом, а ее культуру – соцреализмом. Объединенные крепкой дружбой и проверенным взаимопониманием интеллектуалы и художники шестидесятых мечтали о великой технократии, представленной неомарксистами из числа молодых идеологов, физиками, кующими щит для Родины и открывающими ей новые источники энергии, и поэтами, несущими в массы идеи Прекрасного. Вся эта модель была подробно проработана и с наибольшей полнотой реализована в утопической фантастике шестидесятых. Физики искренне разделяли эту утопию. Более того – большинство политических текстов Сахарова исходят именно из этой посылки, пусть не всегда явственно прописанной, и дружба Сахарова с Галичем была отнюдь не случайной – что уж говорить о регулярных поездках Вознесенского в Дубну! С идеологической стороны все это обеспечивали и прикрывали люди типа Федора Бурлацкого и Лена Карпинского, молодые референты партийных бонз, которые тоже были, между прочим, изрядными прагматиками. И если бы жена Андропова не сошла с ума от страха во время венгерских событий – как знать, может, он и к Праге отнесся бы спокойней, и не было бы никаких танков, и удалось бы спокойно распустить соцлагерь. хотя все это маловероятно. Дело ведь в том, что советский утопический, но вполне (по нашим парадоксальным условиям) осуществимый проект с его интеллократией был погублен именно Прагой, распадом соцлагеря – как перестройка оказалась загублена распадом СССР.

В то время как некоторая часть аудитории самозабвенно

фарцевала, рассматривала ню в журнале «Чешское фото», воспринимала свободу прежде всего как отказ от коммунистической аскезы – идеологи советской оттепели мечтали совершенно об ином! Мечтался им не столько социализм с человеческим, сколько социализм со сверхчеловеческим лицом. Этим сверхчеловеком должен стать либо герой-ученый (тут как раз и Гранин с «Иду на грозу», и генерация фантастов с их отважными кузнецами будущего), либо герой-поэт (и отсюда «Оза» Вознесенского – манифест этого нового героя, Орфея и Гефеста, поэта и технократа в одном лице). Физики, избалованные госфинансированием и господдержкой, творцы родной оборонки, пока еще считающие эту работу подвигом, а не преступлением, – тоже мечтают о строительстве дивного нового мира, хозяевами которого будут они; и влечет их отнюдь не материальное преуспеяние, которое давно уже стало ровным фоном жизни в закрытых городках и почти не воспринималось как благо. Нет – их влечет «удовлетворение любопытства за государственный счет», как определил науку дядюшка Ольги Окуджава Лев Арцимович. У СССР есть шанс осуществить величайший прорыв в истории человечества – социальный, технический и культурный; бесклассовое общество создает для него идеальные условия; еще чуть-чуть – и перестанем зависеть от сырья, открыв новые источники энергии; для осуществления этой утопии нужно совсем немногое – ослабить государственный гнет и перестать сажать за инакомыслие, потому что в условиях диктата интеллектуальный расцвет невозможен. Эти скромнейшие требования и выдвигает Сахаров в своей ранней публицистике – в частности в «Размышлениях о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе». И все советские шестидесятники, включая самых радикальных, ничего другого не хотят.

Могло ли это получиться? При определенных обстоятельствах – вполне, да уже почти и получилось. От системы требовалась лишь минимальная гибкость, которая бы позволила отказаться от экспансии, от желания затащить весь мир в соцлагерь, распространить на него свои правила; и это требование тоже было реальным, и отряд молодых идеологов готов был обеспечить властям СССР нестыдные формулировки для аккуратной коррекции курса. Дело стоило того – путем отказа от наиболее одиозных советских лозунгов достигалась пролонгация всего проекта, направленного все-таки не на упрощение, а на усложнение и развитие. Однако силы энтропии не дремали, ибо миру, к сожалению, свойственно стремиться к простоте. Этим стремлением и были вызваны два бунта: сытый – на Западе,

голодный – на Востоке.

Будем откровенны: Пражская весна тоже была не особенно монолитна. Дубчек и его единомышленники желали одного (и в этом их поддерживали Форман, Хитилова, Менцель и другие художники), а массы хотели совсем иного, и процесс был не особенно управляем. Дубчеку мечтался социализм с человеческим лицом – массам хотелось «выбрать поезд и презирать коней», то есть навеки предпочесть комфорт романтике. Дубчек отнюдь не мечтал о разрыве с СССР – он был нацелен максимум на выход из Варшавского договора, но массы рвались на Запад и ненавидели советского соседа, который придавил их тяжелым красным боком и навязал несвойственные им правила. Смешались две ипостаси СССР – колонизаторская и цивилизаторская; впоследствии отпадение республик повторило эту же схему. Когда Чехия с Польшей, не говоря уже об Украине с Грузией, отпали от России, это способствовало их самоуважению, но отнюдь не интеллектуальному росту; многие из художников и мыслителей бывшего соцлагеря предупреждали об этом. Польская оттепель и Пражская весна, сколь бы они ни была прекрасны, как раз и воплощали эти самые силы энтропии, поскольку оказались губительны для сложной системы: вместе с Прагой прихлопнули и Москву. Кстати сказать, те же силы простоты – силы по существу антикультурные, отсюда и равнение на Мао, – двигали парижским бунтом. В конце шестидесятых мир стремглав покатился не вперед, а назад, не к новому этапу, а к уже пройденным ошибкам.

Главной жертвой августа 1968 года оказалась не Чехословакия, а именно советская оттепель. Литераторов нагнули очень быстро – и они, поворчав и поуходив в многомесячные запои, приспособились к существованию в новых обстоятельствах. С учеными оказалось не так просто – Сахаров возглавил духовное сопротивление. К сожалению, он звал совсем не к тому, что осуществилось на практике, ибо когда в России дождались наконец свободы – эта свобода первым делом уничтожила культуру, а потом и науку: сложные системы уязвимы. И в замкнутой теплице советского режима так легко было принять простоту за веяние истинной либеральности, а бунтующее стадо, требующее жвачки, – за новое прекрасное поколение.

До 1968 года у оттепели еще была надежда на сотрудничество с государством, на постепенный переход от гнета к партнерству, на медленное вытеснение сатрапов интеллектуалами. После подавления европейских «перестроек» эта иллюзия исчезла, и любое сотрудничество интеллектуала с властью стало выглядеть коллаборационизмом. Шестидесятники

– половина их была фронтовиками, а половина младшими братьями фронтовиков – надолго останутся самым талантливым российским поколением. Они успели убедиться, что всякий бунт – левый или правый – ведет не к свободе, а к радикальному упрощению; свобода нужна только сложным системам и людям, и принимать простоту за нее – опаснейшее, хоть и понятное заблуждение. Шестидесятникам, к счастью, хватило ума это вовремя понять, но сказать об этом вслух они могли лишь крайне осторожно, будучи заложниками ситуации. В целом же свобода «выбрать поезд и презирать коней» раз за разом оборачивается скотством.

Постичь это на российском опыте Окуджаве предстояло тридцать лет спустя.

Глава четвертая
«ФОТОГРАФ ЖОРА». РАННЯЯ ПРОЗА

1

Повесть «Фотограф Жора» в России никогда не печаталась – она появилась в 1969 году в западногерманском русскоязычном журнале «Грани», издававшемся Народно-трудовым союзом. Эту вещь Окуджава написал в 1964 году, предлагал в «Юность», получил отказ и, по всей вероятности, во время поездки в Мюнхен в январе 1968 года передал для публикации в «тамиздате».

Толчком к сочинению «Фотографа» послужила внезапная поездка в Нижний Тагил в апреле 1964 года. Младший приятель Окуджавы, свердловский поэт Владимир Дагуров, в 1963 году приехал в Ленинград с выступлениями – они вместе читали в том самом Доме работников искусств на Невском (на этот раз туда не пустили самого Окуджаву, сообщив, что «уже пять Окуджав прошло»), в Выборгском и Кировском дворцах культуры, в знаменитом ДК «Электросила», где регулярно выступали питерские поэты; после одного из концертов Окуджава позвал Дагурова в гости, подарил сборник Чангмарина «Песни Панамы» в своих переводах и пожаловался на то, что собственных стихов почти не публикует по причине очередной опалы. Дагуров предложил организовать его выступление в Свердловске: сам он окончил медицинский, знал, как студенты ждут встречи с Окуджавой, да и в Уральском политехе ему гарантирован был бы успех, сопоставимый с лужниковским. Окуджава помолчал и вдруг сказал:

– Я обязательно приеду в Свердловск. В вашем городе расстреляли моего отца. Никаких концертов не будет. Скоро поеду в Новосибирск, в Академгородок – на обратном пути остановлюсь в Свердловске. Я тебе сообщу.

В конце марта 1964 года (Дагуров в воспоминаниях отнес эту встречу к октябрю по причине отвратительной погоды) Окуджава с Ольгой отправились в Свердловск. Для нее эта поездка тоже имела особый смысл – в свердловской эвакуации в 1943 году умер ее отец. Главред свердловской молодежки «На смену!» Феликс Овчаренко вместе с Дагуровым на редакционной «Волге» встречали их на вокзале. На Вознесенской Горке Дагуров показал гостю Ипатьевский дом.

– Что там сейчас? – спросил Окуджава.

– Он закрыт, никого не пускают.

– А где Серый дом? (так называли здание местного КГБ).

Окуджава попросил остановить «Волгу» напротив черных сплошных железных ворот и несколько минут стоял около них под дождем с непокрытой головой. Всю дорогу до дагуровского дома он молчал. В квартире несколько ожил и даже спел пародию на «Песню веселого солдата», которого Евтушенко для конспирации предложил переименовать в американского. Эту пародию сочинили на физфаке НГУ, Окуджава иногда пел ее на вечерах: «Загоним все народы в катакомбы и сбросим сверху атомные бомбы! Как славно быть совсем простым ученым, доверием народа облеченным. Как славно быть совсем простым ученым, пока еще ни в чем не уличенным» – это к вопросу о том, что советская научная элита не сознавала моральной ответственности за свои труды. Всё она сознавала, и обвинения Солженицына в адрес образованцев, трудящихся в «ящиках», всё же не совсем справедливы: техническая интеллигенция диссидентствовала, пожалуй, еще и поактивнее гуманитарной.

Из Свердловска они с Ольгой на неделю уехали в Нижний Тагил, где остановились у Михаила Чевардина – друга и ровесника Шалвы Окуджавы, его заместителя в парткоме Уралвагонзавода в 1933 году. Там устроили вечер в малом зале Дворца вагоностроителей, но зал не вместил и половины желающих, так что пришлось переместиться в большой. Перед выступлением Окуджава сказал, что очень волновался перед поездкой в город детства и удивлен отсутствием здесь музея: люди завод строили, многие головы положили. В надежде найти какие-нибудь документы о деятельности отца он хотел поговорить с секретарем горкома партии, но попытки Чевардина устроить эту встречу закончились ничем. В записках на концерте его чаще всего спрашивали, почему он так долго не приезжал. Он отвечал: «Трудно было решиться». Зашел на неузнаваемую улицу Восьмого Марта. Пообещал Чевардиным прислать новую книжку, когда выйдет (и в октябре сдержал слово – прислал «Веселого барабанщика» с надписью «Дорогим Чевардиным в память былых встреч, в честь грядущих! С любовью, Булат»). Местным журналистам сказал, что собирается писать сценарий об отце – это, вероятно, и был будущий «Фотограф».

12 апреля они вернулись в Свердловск. Здесь с Окуджавой захотели встретиться члены местного Союза писателей и – что насторожило его гораздо больше – партийные активисты. Он не отказал ни тем ни другим. Как выяснилось, и писатели, и партийцы знали наизусть почти все его ранние сочинения. Встречаясь с партактивом, Окуджава спел не только

«Сентиментальный марш», но и раннюю песню «Арбатские ребята», незадолго перед тем опубликованную в журнале «Молодая гвардия» – «О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой». Существует несколько трактовок этого лаконичного сочинения, полного, однако, многозначительных намеков. Преемственность здесь обозначается уже не только и не столько через верность революционной романтике, как в «Сентиментальном марше», – сколько через общность участи, и участь эта трагична: несопоставимы, конечно, судьбы Шалвы Окуджавы и его сына – об этом говорит внутренняя рифма «расстрелянный» – «растерянный»: «растерянный, но живой», подчеркивает Окуджава, вспоминая, как после очередной травли он «шагнул со сцены» (вариант – «шагнул с гитарой»).

Эта песня – еще и о коварной обманчивости той самой ночной Москвы, которая воспета в «Полночном троллейбусе» и в «Маленьком оркестрике»: «Как будто шагнул я со сцены в полночный московский уют, где старым арбатским ребятам бесплатно судьбу раздают». Все мы знаем – какую судьбу. «Арбатские ребята» интересно соотносятся с «Часовыми любви» – схожи они и ритмически, и мелодически: длинная строка, минорный лад, лейтмотив бессонных ночных стражей, проходящих через тихий город. Но если «Часовые любви» – это влюбленные пары, бодрствующие во славу своей вечной армии, то проходящие через город «грустные комиссары» – хранители памяти, и памяти грозной. Они идут через Москву не как ее защитники, но скорее как напоминание о старательно скрываемой трагедии, как призраки, которых предпочитают не видеть («По-моему, все распрекрасно, и нет для печали причин»). Никаких примирений не будет, ни одна рана не затянулась: «Пусть память – нелегкая служба, но всё повидала Москва, и старым арбатским ребятам смешны утешений слова». Вероятно, именно эта песня вдохновила Хуциева на пролог «Заставы Ильича», где по Москве шестидесятых проходит красноармейский патруль. Эта песня – одна из депрессивных, тягостных, уже в 1957 году обозначившая, что вера в благие преобразования оказалась поверхностной и временной; исполнял он ее редко, но встреча со свердловским партактивом – как раз тот случай.

В свердловской газете «На смену!» он напечатал два стихотворения: «Улица моей любви» и «Часовые любви». 14 апреля Дагуров проводил поэта с женой в Москву. «Фотограф Жора» – предполагавшийся сценарий об отце, превратившийся в повесть о беззаконной любви двух ровесников Окуджавы, – был вчерне закончен перед августовской поездкой в Польшу и Чехию и окончательно доработан по возвращении оттуда, до поездки с

концертами в Куйбышев.

2

Этот «маленький роман», если верить авторскому подзаголовку, впоследствии вызывал у самого Окуджавы недовольство: «Эта вещь ниже моих возможностей». Между тем повесть замечательная и чрезвычайно наглядная для описания авторской эволюции – может быть, эта наглядность и удерживала его от публикации в постперестроечной России. «Фотограф Жора» – еще одно автоописание, поиск разгадки того феномена, который называется песнями Окуджавы; и если в позднем рассказе метафорой творчества стало изготовление рамочек для фотографий, то в «Фотографе» – сами снимки. Жора фотографирует детали и частности – руки, солдатские сапоги, случайные лица, снимает натюрморты, непарадные портреты и пейзажи с настроением, и люди, разглядывая эти черно-белые снимки, плачут так же, как плакали первые слушатели Окуджавы. О причине этих слез можно догадаться, именно прочитав «Фотографа»: так плачет его бывший начальник Пузырьков, увидев на фотографии свои руки, и восклицает в слезах: «Какие руки были… золотые!» Это странно совпадает с замечательной догадкой прозаика Наума Нима, сказавшего однажды, что в песнях Окуджавы люди представали лучше, чем они есть, и это их навеки подкупило. Он ничего от них не требовал – воспел такими, какими были. Насчет «не требовал», может быть, и спорно, но что дал им увидеть себя со стороны прекрасными и преображенными – бесспорно. И они, «люди невеликие», увидели, что их Арбат может быть высок, как религия, и бесконечен, как Отечество, и поняли, что они достойны этой музыки и этого голоса, и заплакали от благодарности – видите, как заразителен слог «Фотографа», промежуточный, переходный, между верлибром «Школяра» и витиеватой виртуозностью поздних романов.

Сюжета как такового нет: сын репрессированного, фотограф Жора, влюблен в дочь репрессированного Татьяну Трубникову (ее отец Викентий Трубников перенял некоторые черты облика и биографии Шалвы Окуджавы). У Жоры и Татьяны начинается роман, осложненный тем обстоятельством, что она замужем за строительным начальником по фамилии Потехин. Татьяна любит Жору и его искусство. Жора хочет, чтобы Татьяна ушла к нему, она не решается, потому что тогда Потехину не дадут квартиру. А он в эту квартиру вложил много сил.

Жора – в отличие от большинства протагонистов Окуджавы – только чувствует себя тщедушным: на самом деле он высок, крепок и вынослив. Раздражение против Татьяны, которая не может сделать выбора, не знает, чего хочет, от одних отстала, к другим не пристала, – в сущности, раздражение против себя: он тоже недоволен собой, хочет двинуться в своем искусстве дальше – и еще не знает, куда. Но задача, стоявшая перед Окуджавой, серьезней, чем очередная попытка разобраться в себе.

Герои этой вещи ничего не могут довести до конца, ни на что не решаются, словно никак не соберутся окончательно повзрослеть; корни этой половинчатости автор ищет в прошлом. Не зря Жора говорит Таниной подруге Вере: «Что это такое, у всех родителей нет. То на войне, то еще где-нибудь…» Это проблема, поставленная уже в «Заставе Ильича»: отца ни о чем не спросишь – он погиб на фронте. А мог быть расстрелян, сослан, мог без вести пропасть – страшно поколениям двадцатых-тридцатых годов рождения, не с кем поговорить, неоткуда расти. «Не с кем мне было тогда посоветоваться». Не зря так часто упоминается в фотографе слово «пепелище» – это лейтмотив всей повести. То маленькая Таня стоит на пепелище своей едва начавшейся судьбы, то Жора приходит на пепелище Таниной взрослой жизни – в квартиру, откуда они с Потехиным съехали. Это там качается треугольный столик, который потом перейдет в стихи.

Жизнь заново начинается на руинах – и, едва наладившись, рушится. И тем, которые будут жить в новых одинаковых домах, возведенных на месте старых, арбатских, – тоже предстоит начинать с нуля. Пусть это благие перемены – все равно, радикальность их обесценивает все плюсы переездов. Души домов отлетают, прежняя жизнь заканчивается, посоветоваться опять будет не с кем. Все в России – люди без корня, вот и и мечутся, не в силах ни на что решиться: уклад не успевает нарасти. Да и в прошлом все так негладко, что непонятно – какие семена могут вырасти на этой почве, щедро удобренной кровью. Может, Таня оттого и не хочет ни на что решаться, врет себе, Потехину, Жоре, что родители ее никак не могли договориться между собой: деревенская девушка Катерина любила своего комиссара Викентия, но не смогла простить ему бессмысленного кровопролития, когда он застрелил ползущего к нему на коленях седого штабс-капитана (эта сцена потом почти без изменений перешла в сценарий «Верности», только вместо штабс-капитала был немец, а вместо комиссара Трубникова – лейтенант Никитин, который стрелять не стал).

И какие дети вырастут у этой пары, где жена называет мужа живодером и говорит ему страшные слова: «Один раз понравится,

другой раз захочется»? Сколько можно побеждать? Вот он откуда, черный мессер, вот зачем летает: это ведь дети революции, в которой жестокость и милосердие слились так, что не разделишь. Живодеры и рыцари, святые и бесы, убийцы и жертвы – можно ли ждать, чтобы дети их были цельными, монолитными, ясными? Только тот и может быть целен, кто безнадежно глух, как Потехин – хотя и он, забыв о хваленом своем достоинстве, ползет за Таней триста метров на коленях через весь Кривоарбатский переулок, ползет, как тот штабс-капитан, а она не оборачивается. Потому что Трубникова, комиссарская дочь. То слабая и мятущаяся, то жестокая, и вряд ли ей суждено ужиться с кем бы то ни было. Мы все спрашиваем себя, что это было за поколение – а это было поколение, возросшее на отравленной почве, поколение без родителей (у Окуджавы и его второй жены не было отцов, и это тоже роднило), без ориентиров, без уютного мира детства позади: поколение на пепелище. Можно ли требовать от него последовательности в отстаивании идеалов, четких представлений о добре и зле? И откуда тут вырасти людям с правилами – тем людям со стержнем, об отсутствии которых Окуджава четыре года спустя напишет «Бедного Авросимова», – если каждые пятьдесят лет рушится жизнь и отлетает ее теплая, пахнущая дешевыми духами душа?

Вот о чем повесть «Фотограф Жора» – подлинный маленький роман, по глубине конфликта который, пожалуй, был по плечу одному Юрию Трифонову. Отдельный эпизод романа – рассказ «Промоксис» из жизни Жориного соседа Антона Сытова – Окуджава опубликовал в «Юности» в январском номере 1966 года, но потом не перепечатывал; вероятно, это выпавшая глава из «Фотографа Жоры», а может, кусок задуманного цикла о молодых москвичах. Рассказ о том же – о роковой нестыковке, о несовпадении и взаимном непонимании, о людях без корней, ищущих друг в друге опоры. Сытов там влюбляется в деревенскую красавицу Настасью, едет к ней, а она гуляет с другим; Сытов видит их в вагоне электрички, видит, что к Настасьиному ухажеру лезет с угрозами пьяное хулиганье, ввязывается в драку на его стороне, а потом сам же и попадает в милицию, – нормальный городской анекдот все о том же вечно размыкающемся сюжете: не та, не с тем, не за то, не потому, не так…

Насколько удачны эти вещи – можно спорить: Кирилл Померанцев, эмигрант первой волны, впоследствии друг Окуджавы, инициатор его парижского концерта в 1968 году, отозвался о «Фотографе» восторженно, Юрий Терапиано отрецензировал ее весьма лестно, отметив «авангардизм» (где там авангардизм? – разве на самый консервативный вкус). Вероятно,

Окуджава был отчасти прав, говоря, что эта вещь ниже его возможностей, – в поэзии недоговорить важно и нужно, в прозе иногда опасно. В «Фотографе» слишком многое загнано в подтекст, отдано на откуп лейтмотиву, символу, намеку – словом, он написан слишком поэтом; но это, может быть, и к лучшему. Сам Окуджава, однако, полагал, что прозу следует писать иначе, – и потому оставил лирический, телеграфный стиль своих городских рассказов, обратившись к историческому материалу.

3

Окуджава устал отвечать в интервью на вопрос о причинах своего перехода к исторической прозе, хотя ни разу, кажется, не дал исчерпывающего ответа и отлично это сознавал. Действительно, в том, что прославленный советский поэт с гитарой вдруг принялся писать исторические романы, есть неожиданность, зигзаг, ход коня, – проза поэта всегда неожиданна для его поклонников. Проза откровенней, прямей проявляет авторскую личность – видимо, потому, что стихи все-таки посылаются, отыскиваются в платоновских пространствах, а проза делается из себя; при всей искренности любой лирики тут можно спрятаться за лирического героя – проза выдает тебя на уровне интонации, словоупотребления, использованного опыта. Проза большого поэта – всегда не то, к чему привыкли; но даже на этом фоне «Глоток свободы» и «Похождения Шипова» – необъяснимый прыжок в сторону.

Один раз, в интервью Ирине Ришиной, Окуджава попытался сформулировать причины перехода на историческую прозу: «Я часто думаю об этом, но точного ответа найти не могу. Нашел однажды удобную формулу: „Чем лучше знаешь свое прошлое, тем легче предвидеть свое будущее“, но с помощью афоризма, как известно, не многое объяснишь. Если же говорить серьезно, две вероятные причины нечетко, как в тумане, маячат передо мной. Первая из них, мне кажется, вот какая: лет пятнадцать назад у нас значительно усилился интерес к отечественной истории. Появилось много новых специальных исследований, резко возросло число завсегдатаев букинистических магазинов, мемуары и письма деятелей минувших времен пошли на вес золота, внезапно читателям почему-то понадобилось знать, умер Николай I от очередного недуга или наложил на себя руки, убоявшись позорного исхода Крымской войны. Ну что ж, повышенный интерес к истории – вещь полезная, а люди, испытывающие его, достойны всяческих похвал. Так почему же и

мне не быть подверженным эпидемии? Вот я и болею. Вторая причина, если я не ошибаюсь, такова: есть литераторы, которые могут описывать только то, что пережили сами; есть такие, которые, напротив, наиболее удачливы в своих работах, рожденных из пены фантазий и вымысла; есть литераторы, для пера которых вчерашний день теряет свою привлекательность, и только торопясь по свежим следам событий, они создают свои произведения… Я много лет проработал в газете, но ушел из нее, ибо самым трудным для меня было описание того, что вижу в данный момент. Мой первый опыт в прозе (повесть „Будь здоров, школяр!“) родился через восемнадцать лет после самих событий, и его уже в известной мере можно было считать историческим. Итак, недостатки моей натуры плюс увлеченность отечественной историей – вот, пожалуй, две причины, о которых следует упомянуть» (Литературная газета, 17 ноября, 1976).

Этот текст с большой вероятностью атрибутируется как окуджавовский – видимо, этот фрагмент интервью, данного вообще-то в порядке личной беседы, он считал важным и написал лично. Налицо все приметы его витиеватой прозы – «рожденный из пены фантазий и вымысла», «почему же и мне не быть подверженным эпидемии». «Лет пятнадцать назад» – 1961 год, произвольная точка отсчета, поскольку мода на ретро началась в советском обществе позже, а повальный интерес к истории (в частности, среди литераторов) был во многом связан с тем, что прямой разговор о современности отнюдь не поощрялся; тогда-то (в 1965 году) и возникла литературная серия «Пламенные революционеры». Владимир Войнович прямо утверждал в автобиографии, что она была создана, дабы отвлечь внимание фрондирующих писателей от реальности. Одной из первых (и наиболее популярных) книг этой серии стал окуджавовский «Глоток свободы», он же «Бедный Авросимов». Упоминание о смерти Николая I в интервью 1976 года вполне понятно: Окуджава как раз закончил первую книгу «Путешествия дилетантов», до полной публикации которого оставалось три года, и Николай входил в круг его размышлений. Отчасти обращение к сороковым-пятидесятым годам XIX века диктовалось именно тем, что это один из сравнительно немногих (если вглядеться, то многих) примеров неэффективности русской диктатуры. Окуджава наверняка слышал разговоры о том, каких блестящих результатов достигают в России палкой, и Николай Палкин в этом смысле – не менее блестящее опровержение этих имперских теорий. Николай I не просто проиграл Крымскую войну – он вообще сдал страну Александру II не в лучшем виде, в ней закипало общественное негодование, даже дело

Петрашевского не смогло всем заткнуть рты, и упоминание этого периода в интервью 1976 года само по себе знаково.

Что до приведенных причин, – Окуджава, по обыкновению, уклончив. Дело не в том, что он не может писать о современности; как раз полуудача «Фотографа Жоры» наглядно объясняет причины его перехода к историческим фантазиям. Мы уже писали о том, что в некотором смысле его проза допсихологична, она существует словно до русского реализма, принадлежа эпохе романтизма или даже сентиментализма, где герой мало рефлексирует и почти не эволюционирует. Окуджава и не реалист – не зря он называл свои романы историческими фантазиями; в «Шипове» и даже «Дилетантах» много прямого гротеска, да и в «Свидании с Бонапартом» хватает абсурда. Однажды культуролог Андрей Шемякин высказал мысль о том, что кинематограф Параджанова – статуарный, коллажный – в сущности докинематографичен: в нем преобладает застывшее, а не движущееся изображение. Это же верно применительно к прозе Окуджавы: сюжетное движение в ней не имеет ничего общего с традиционной фабулой русского психологического романа. Все развивается как во сне, герои движутся в вязкой среде, замедленно, сопровождая каждое решение старомодными восклицаниями. Фабула либо отсутствует вовсе, как в «Бедном Авросимове», либо сводится к путешествиям и перемещениям (как в «Шипове» и «Дилетантах»), да и название «Путешествия дилетантов» недвусмысленно отсылает к «Сентиментальному путешествию» Стерна: это самый древний способ организации повествования. Герои ездят, когда автор либо затрудняется выдумать динамичный сюжет, либо испытывает проблемы с описанием их психологической эволюции – именно потому, что такая эволюция принадлежит к фабулам более высокого порядка. «Развивался так-то» – сложней, чем «поехал туда-то».

Проза Окуджавы в лучшем смысле слова архаична, она наследует традиции русского романтизма, недоразвившегося и словно придавленного толстенными томами усадебной и разночинской прозы второй половины девятнадцатого столетия. Окуджава – оттуда, оттуда и интерес его к этой эпохе. Он не хотел и не умел писать об идейных эволюциях и психологических метаниях, его песенный и поэтический стиль всегда тяготел к примитивизму, экономии средств, к лаконичной формуле и статичной картинке; это неумение и нежелание погружаться во внутренний мир героя и в причудливые закономерности его судьбы – целиком отданной на откуп Фортуне и Провидению – он компенсирует бесконечными фиоритурами и украшениями. В этом смысле утонченное стилизаторство его исторической прозы

– не столько украшение, сколько бегство. Он не умеет перевоплощаться, быть другими, «писать изнутри других», как называл это Толстой; это не хорошо и не плохо – такова природа его дара. И эта изобразительная скупость, а также отсутствие психологизма компенсируются в его прозе стилистической избыточностью, многословием, создающим ощущение вязкости. Иногда эта вязкость тяготит читателя – как в «Бедном Авросимове», – а иногда работает на замысел, создавая эффект кошмара, замедленного движения, как во сне, когда надо бежать, а мы еле движемся. Так обстоит дело в «Путешествии дилетантов».

Мы толком не знаем, что делается в душе Пестеля – он дан глазами Авросимова, который уж точно не умеет проникать в чужие мотивы; нам категорически непонятно, что нашла Лавиния в Мятлеве и как развивалась ее сумасшедшая страсть; мы вряд ли поймем причины влюбленности Варвары в Волкова, поскольку, даже повествуя об этом от первого лица, она отделывается охами, ахами и экивоками. Внешнее движение всегда преобладает над внутренним, стилизация – над анализом, и даже исторические детали немногочисленны да вдобавок всегда почерпнуты из хорошо известных открытых источников. Окуджава пишет не романы в традиционном смысле, а симфонии, где композиция важней фабулы, а интонация выше смысла (собственно, она – высокопарная и трогательная – и есть смысл, основа авторского послания). Это именно «другая проза», и судить ее следует по законам, принятым в двадцатые—сороковые годы XIX века. К сожалению, встать на позицию тогдашней критики почти никто из современников Окуджавы не мог – и потому его проза долго оставалось непонятой: причуда гения, которому вдруг надоели стихи и песни.

Рассмотрим контекст: во второй половине шестидесятых умолкает русская эстрадная поэзия. Литературе – и в первую очередь стихам, поскольку они всегда оперативней, – приходится сталкиваться с серьезными вызовами: нужно осмысление переломившегося времени. Многие продолжают писать инерционно, наиболее заметна эта инерция стиля у Евтушенко, – даже в его лучшем сборнике второй половины шестидесятых, «Катер связи», видны декларативность и самоподзавод, хотя есть и шедевры. На первый план выходят поэты второго ряда, оттесненные поначалу более громкими собратьями; выясняется, что у них запас прочности побольше, а мысли поглубже. Оттеснив не только Слуцкого, но и младших товарищей из числа шестидесятников, стремительно набирает известность иронический Самойлов; восходит имя Арсения Тарковского,

усиленное славой сына; лучшую книгу, «Кинематограф», публикует в 1970 году Левитанский. Что до признанных голосов прекрасного времени, закончившегося столь быстро, очевидно и бесславно, – они пребывают в мучительном формальном поиске, понимая, что на самоповторах далеко не уедешь. Все-таки все они были первоклассными авторами, притом на пике творческой формы. Евтушенко пробует писать прозу – в его новых поэмах огромные (по большей части репортерские или автобиографические) прозаические куски чередуются с собственно поэтическими; Вознесенский экспериментирует с «изобразительной поэзией» и абсурдом. Затяжной творческий кризис переживает Ахмадулина, на семь лет фактически «выселена из Вселенной» Новелла Матвеева – ей приходится сдать московскую квартиру и уехать в сельский дом на Сходне, поскольку после нескольких подписанных писем и крамольных песен ее оригинальные стихи практически не печатаются, а переводы кормят скудно. Вскоре начинается череда отъездов. Даже Высоцкий с 1973 года пишет меньше, хоть и лучше, добирая энергию за счет бешеной саморастраты, неумолимо ведущей к роковому итогу. Окуджава пытается ответить на вечные русские вопросы в исторических романах: это не бегство, а скорее подкоп, решимость «забрать глубже» в поисках роковой неувязки, извращающей все русские утопии и возвращающей общество к прежнему скотству. Как знать, если бы Блок выучился писать прозу (а он пытался) – может, и он смог бы пережить молчание? Если б он дожил до сорокового или сорок пятого – какие стихи могли мы прочесть?

Как бы то ни было, историческая проза становится для Окуджавы спасительным и с 1968 года основным литературным занятием. Вечера отныне проводятся не чаще раза в полгода, новые песни пишутся не чаще, а в 1972 году и самое имя его кратковременно оказывается под запретом, так что уединенное сочинение исторических фантазий в домашнем затворничестве выглядит наилучшим выбором. Писал он, по собственному признанию, лежа на левом боку, очень мелко («чем мельче почерк – тем большее наслаждение испытываю», признавался он в 1982 году в ответах на анкету «Литературной Грузии», понимая, что на родине предков оценят самоиронию и кавказский эстетизм). Вечером перепечатывал. Утром иногда выбрасывал, а иногда правил. «Начало работы всегда трудно: нужно „влезть в шкуру“, найти ключ. Середина пахнет катастрофой: все перепуталось, поступки героев непредсказуемы, конец отдаляется, потраченный аванс снится ночами. Завершение работы – обычно самая приятная часть, когда ничего не надо придумывать, все

совершается само собой, вдохновенно и стремительно».

На вопрос же «Ставите ли вы перед собой какие-либо музыкальные, ритмические требования?» – ответил вовсе издевательски: «Никаких требований к себе, кроме нравственных. Достаточно с меня требований от окружающих».

4

Снятие Хрущева застало его в Куйбышеве, в составе бригады от бюро пропаганды: Храмов, Волгин, Дмитриев, Михайлов, Кашежева. (Именно там состоялся его упоминавшийся ранее разговор с Олегом Михайловым о Кирове.)

14 октября 1964 года Президиум ЦК КПСС сместил Хрущева с поста первого секретаря ЦК и председателя Совета министров в результате тихого переворота, подготовленного Брежневым и Подгорным. Хрущев встретил дружную критику (в том числе и со стороны верного Ильичева, своего главного идеологического цербера) на удивление кротко. Извинился за неоднократно проявленную грубость. Сказал, что считает происходящее своей победой: «Горжусь, что теперь партия может контролировать одного человека. Собрались и мажете говном, а я не могу возразить.» 16 октября в «Правде» появилось краткое сообщение об уходе Хрущева на пенсию в связи с допущенными ошибками, которые он не сможет исправить лично по возрасту и состоянию здоровья.

Утром 16 октября Окуджава постучал в номер Волгина:

– Знаешь, на улицах танки!

– Что такое?!

– Случился переворот. По радио передали.

Вечером у них был очередной концерт, и Окуджава, которого по традиции выпускали последним, начал выступление с «Молитвы Франсуа Вийона», исполнявшейся тогда как стихи, без музыки. Волгин вспоминает, что на словах «Дай рвущемуся к власти навластвоваться всласть» зал замер – то ли в восторге, то ли в ужасе от такой храбрости. Вечером в гостинице долго спорили о перспективах. Волгин с молодой горячностью доказывал, что произошедшее свидетельствует о демократизации – впервые в российской истории самодержца смещают демократическим порядком! Окуджава скептически хмыкал. Видимо, о мере демократизма тогдашнего ЦК у него были несколько иные представления, хотя времена, конечно, смягчились – обошлось без крови.

На следующий день, возвращаясь с очередного концерта,

Окуджава шел чуть впереди остальной группы и в дверях гостиницы столкнулся с подвыпившим местным жителем. Тот пробормотал что-то извинительное.

– Да ради бога, о чем речь! – ответил Окуджава.

По предположению Волгина, пьяный увидел в этом утонченное оскорбление и дал поэту в глаз. Подбежали Храмов с Волгиным, скрутили обидчика, подоспела милиция – Окуджаве пришлось давать пояснения в отделении. Узнав, кого он ударил, парень пришел в восторг: поставил синяк самому Окуджаве! (Тот заранее отказался от всяких претензий и просил не применять санкций: свои дела, разберемся.) Неясно было, как выступать с фингалом: Кашежева купила в аптеке «бодягу» – мазь из водорослей, – накладывала на больной глаз, не помогало, в результате спаслись темными очками. Эпизод с амбалом, обидевшимся на миролюбивое, но непонятное интеллигентское выражение, попал в «Женю, Женечку и „катюшу“»: «Кто цельная натура? Это я – цельная натура?!»

В Москве и Ленинграде многие были взбудоражены радостными надеждами. Самодур снят, глупости прекратятся, не будет больше стука каблуком по трибуне, позора на весь мир, кукурузы в Заполярье. Окуджава гнул свое: не обольщайтесь, это переворот. Никакой демократизации не было и не будет. Будет хуже.

Кто оказался прав – сегодня слишком понятно. Уже через два года те, кто радовался снятию Хрущева, почти поголовно переместились в оппозицию, составив уникальную прослойку советских диссидентов.

Глава пятая
ОКУДЖАВА И ДИССИДЕНТЫ

1

Лидия Чуковская записала замечательную, хотя и не совсем справедливую шутку Тамары Габбе: в книге М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы» самое большое место занимает «и». Грибоедова и декабристов маловато, а «и» растянулось на 700 страниц.

Не хотелось бы впадать в эту крайность. Окуджаву с диссидентами связывает очень немногое, а вместе с тем – всё, вот тут и крутись. Общее – моральные оценки, социальные диагнозы, которые они ставили эпохе, общие друзья и обсуждаемые книги, общие принципы, в конце концов. Случалось ему и перевозить из-за границы деньги из фонда Солженицына – в помощь преследуемым; об этом рассказывал Алик Гинзбург, в чьем самиздатском альманахе «Синтаксис» Окуджава согласился в 1960 году опубликовать несколько песен. Нередко он передавал свои и чужие тексты для публикации за границей. Подписывал коллективные письма (в частности, с просьбой отдать писателям на поруки Синявского и Даниэля). Но существовал отдельно, в кружки и подпольные редакции не входил: сопротивлялся – но в одиночку.

Чтобы понять, как относился Окуджава к диссидентам, следует вначале поднять тему «Окуджава и декабристы»: в конце концов, именно о них – и о их круге – написал он свою главную прозу. Пестель – главный герой первого романа, Тимоша Игнатьев – главный герой последнего: первый – лидер заговорщиков, второй – их недолгий и, по сути, невольный соучастник. Сам Окуджава на встречах с читателями несколько раз повторял, что любит декабристов больше всего за их бескорыстие: не для себя старались, не ради личного благополучия затевали переворот. Но, думается, не только в этом было дело: интересны они ему прежде всего как люди, не смирившиеся с историческим поворотом.

Ведь кто такие декабристы? В циклической русской истории, где сплошь и рядом действуют фигуры типологические, как бы втянутые логикой сюжета в давно предусмотренные ниши, обязательно есть ниша аристократа (чаще всего из числа военных), который сопротивляется заморозку, не приемлет ситуации, когда приведенный им к власти или по крайней мере

пользовавшийся его поддержкой правитель начинает отбирать сословные привилегии, наступать на былые права, оскорблять человеческое достоинство недавних хозяев страны. Этой природы был Стрелецкий бунт, этой же – декабристское восстание, причиной которого стало наступление Аракчеева на права офицеров, оскорбление личной чести; власть, отвердевая, уже не может мириться с привилегиями и полномочиями аристократов – и приравнивает их к рабам, чего они категорически не могут снести. Семеновский полк в 1820 году восстал потому, что назначенный Аракчеевым полковник Шварц выдирал солдатам усы вместе с клочьями губы; офицеры полка и мысли не могли допустить, что дисциплина может насаждаться такими методами. Среди солдат были ветераны двенадцатого года, у которых тоже были иные представления о лояльности: кто повоевал – того не очень-то загонишь в стойло, и Семеновский полк восстал. Это было первой ласточкой будущего Декабрьского восстания, хотя Союз благоденствия созревал с того самого момента, как другой Союз, Священный, сковал Европу. Декабризм – реакция на заморозок со стороны сильных и состоятельных людей, не готовых с ним мириться.

Декабристы восстают отнюдь не потому, что желают «в сапожники», как шутили сановники Николая I. «Русская правда» не предусматривала особой демократизации российского строя; отмена крепостного права – и та дебатировалась, и в случае победы декабристов народ вряд ли вздохнул бы с облегчением, что В. Пьецух и показал в «Роммате». Но этот мотив не сводился к эгоизму – или, верней, не ограничивался им. Не в деньгах и привилегиях было дело, а в личной чести; с ее утратой декабристы – на самом деле верные слуги престола и заслуженные защитники Отечества – категорически не желали мириться. Быть слугой – да, рабом – никогда; квинтэссенция этого мировоззрения – «служить бы рад, прислуживаться тошно». Это и было главной причиной восстания.

При этом декабристы – вовсе не враги престола, хотя самые радикальные из них (такие, как Каховский) мечтают о цареубийстве. Для прочих это – непозволительная и, главное, бессмысленная жестокость. Какая Россия без самодержавия? Главная коллизия исторической прозы Окуджавы совпадала с его личной драмой: человеку, искренне любящему Отечество и стремящемуся к его благу, попросту перекрывают кислород. («Царь, а царь! Хочешь, будем вдвоем рисковать?» – не хочет.) Потому что служить Отечеству – как полагают придворные патриоты – можно только в рабском состоянии. Проблема, однако, в том, что к переходу в это рабское состояние большая

часть мыслящих и одаренных людей категорически не готова – почему России и служат в основном люди малоодаренные, а все лучшие вытесняются в оппозицию, в организованное либо стихийное инакомыслие. Об этом проза Окуджавы и написана: ведь ни один из его героев не желал анархии, никому не нужна смена строя, никто особенно не стремится даже к свободе, о которой, например, у Пестеля весьма своеобразные понятия. Он военный до мозга костей, полковник, человек железной самодисциплины. Декабрист не желает менять Родину и даже общественный строй. Он хочет одного – служить своей стране, оставаясь человеком, и чтобы ничтожества не смели им командовать. Программа достойная, а главное – исполнимая.

2

Принципиальное отличие диссидентского движения от декабристского заключается в том, что диссидентство – движение по сути разночинское, интеллигентское, недворянское; основано на убеждениях, а не сословных предубеждениях; имеет целью не столько месть за прошлое, сколько пересоздание будущего. Окуджава относился к этому движению примерно так же, как дожившие до освободительного подъема шестидесятых годов декабристы, которых вернул с каторги Александр, – к поколению Некрасова и Чернышевского.

Когда сами эти люди, дворяне нового типа, подавляли народ с той же уверенной жестокостью, – это не казалось им преступлением, поскольку осуществлялось во имя народного же блага; отношение их к большинству российского населения ничем не отличалось от декабристского отношения к крепостным. Их можно было (и даже предполагалось) отпустить, но считать их равными – ни в коем случае. И не потому, что дворянин никогда не согласится на равенство с простолюдином, а потому, что герой никогда не согласится на равенство с толпой. Полководец не равен солдату. У них было сознание полководцев – что у Пестеля, что у Тухачевского; что у Каховского, что у Якира. Репрессии тридцатых годов отличаются от репрессий 1826 года главным образом тем, что XX век был веком масс, и все процессы в нем поневоле приобретали более массовый характер. Иногда это приводило не только к количественным, но и к качественным сдвигам: Крымская война, доказавшая неэффективность николаевского государства, все-таки не распространилась на всю российскую территорию. Случись это, Россия бы одержала победу, вполне сопоставимую с победой в Великой

Отечественной, которая тоже поначалу доказала неэффективность тирании. Но это уже другая история – альтернативная.

В советском диссидентском движении отчетливо видны две волны. Первая – дети той самой советской элиты, низвергнутой в ад, чьи убеждения вполне укладывались в большевистскую парадигму (с определенными смягчениями, прогрессистскими надеждами, человеческим лицом). Это движение не столько революционное, сколько реформаторское; надо заметить, что и у декабристов эти интенции были сильны, и далеко не все они, подобно Каховскому или Якушкину, готовы были обнажить цареубийственный кинжал. Большинство шестидесятников были людьми вполне лояльными, их требования сводились к радикальной десталинизации и были почти удовлетворены XXII съездом КПСС, завершившимся, как известно, выносом Сталина из мавзолея. Обозначившуюся в шестидесятые реконструкцию сталинизма, известную впоследствии под именем застоя, они рассматривали как еще одно предательство революции со стороны номенклатуры, как вырождение великой идеи; некоторые из них и в восьмидесятые говорили о возвращении к ленинским нормам.

Вторая волна диссидентского движения – те, кого репрессии тридцатых-сороковых непосредственно не затронули, или те, кто не принадлежал к элите, или те, кто не успел застать начало тридцатых, родившись позже. Те, чьих родителей взяли до их рождения или сразу после (как отца Юлия Кима, корейца-учителя, обвиненного в шпионаже на Японию), с самого начала жили в полунищете, на подозрении, и другой жизни не знали. Их месть – не биографическая, если можно так выразиться, а теоретическая; сословные предрассудки у них сформироваться не успели; их бунт – результат убеждений, изучения истории, общения со старшими. Их задача – переустройство общества, причем опять-таки не революционное, а осторожное, с установкой не на ленинские нормы, конечно, а на конвергенцию, не на большевизм, а на Запад. Их формальный лозунг – «Соблюдайте свою конституцию». Расширение политических свобод, освобождение политзаключенных, разрешение политических дискуссий – а там, глядишь, само пойдет, и однопартийность отменят, и мирным путем превратимся в цивилизованную страну, поскольку к этому ведь и так идет – вон и частная собственность уже почти легальна; прекратите только делать глупости на каждом шагу, мешать творцам и сажать за инакомыслие. До своих террористов и народовольцев дело не дошло – в четные века у нас более жестокие революции, но более мягкие оттепели. Тоже

компенсация, если вдуматься. Максимум отваги – «Хроника текущих событий».

Особняком в этом потоке стоит Солженицын, который, собственно, к диссидентскому движению не причастен – поскольку равно скептически относился и к большевизму, и к Западу, к коммунистической элите не принадлежал и глубоко ее ненавидел. Он – как и большинство его единомышленников из «почвенного» лагеря – противопоставлял русское и советское, и в этом, вероятно, был прав, но решительное предпочтение отдавал русскому и скорее сочувствовал тем, кто надеялся исподволь «русифицировать» советскую власть, придать ей правильное направление. Главную опасность он видел совсем не там, где Сахаров, и если бы ему пришлось выбирать между советской властью и западной демократией – почти наверняка выбрал бы первое, поскольку второе посягнуло бы на самые основы русской жизни, а советская власть – в переродившемся, послесталинском ее изводе – как раз на них и опиралась. В собственно диссидентском движении Солженицын не участвовал, хотя инакомыслящие на него молились: у него была своя борьба, и ни с Красиным и Якиром, ни с Делоне и Горбаневской ему явно не по дороге.

Что до Окуджавы – трудно сказать, насколько он верил в эффективность диссидентского движения, но помогал ему, чем мог. Самым страшным пониманием – не отменяющим ни любви к отцу, ни веры в его дело – было твердо сложившееся к концу шестидесятых осознание, что его отец, мать, дядья – были винтиками в той самой машине, которая их и уничтожила в конце концов; и машина эта называется не столько советской властью, сколько русской историей.

«Но Родина есть предрассудок, который победить нельзя».

3

В некрологе Ильи Мильштейна, опубликованном в «Огоньке», с некоторыми оговорками утверждается, что в последние свои годы Окуджава разочаровался в России; это не совсем так – он никогда не был ею очарован. Любить – любил, еще и потому, что Родину не выбирают; аристократ, как мы знаем, любит и защищает данности. Но надеяться на перемены, на то, что Россия может зажить по-иному, – было ему несвойственно и в шестидесятые, и в восьмидесятые. В девяностые он ненадолго поддался соблазну, хоть и понимал репутационную самоубийственность этой веры в перемены (но репутация, смею

думать, не была для него главным в то время). Главное же – он и тогда отлично видел, что надежды призрачны:

На Сретенке ночной надежды голос слышен,
он слаб и одинок, но сладок и возвышен.
Уже который раз он разрывает тьму,
и хочется верить ему…

Когда пройдет нужда за жизнь свою бояться,
тогда мои друзья с прогулки возвратятся,
и расцветет Москва от погребов до крыш.
Тогда опустеет Париж…

А если все не так, а все, как прежде, будет,
пусть Бог меня простит, пусть сын меня осудит,
что зря я распахнул счастливые крыла. Что ж делать, надежда была…

Это песенка 1988 года, но за двадцать лет до того, в четверостишии, посвященном Арсению Тарковскому, он предупредил:

Друзья, не надейтесь на чудо,
не верьте в заморский Сезам.
Нам плакать и плакать, покуда
Москва не поверит слезам.

А в том же конце восьмидесятых, в 1989 году, констатировал, что ни в какие слезы Москва так и не поверила:

Из Австралии Лева в Москву прилетел,
до сестры на машине дожал,
из окошка такси на Москву поглядел:
холодок по спине побежал.

Нынче лик у Москвы ну не то чтоб жесток —
не стреляет, в баранку не гнет…
Вдруг возьмет да и спросит: «Боишься, жидок?» —
и при этом слегка подмигнет.

Там в Австралии вашей, наверно, жара
и лафа – не опишешь пером,
а в Москве стало хуже, чем было вчера,

хоть и лучше, чем в тридцать седьмом.

По Безбожному, Лева, пройдись не спеша
и в знакомые лица вглядись:
у Москвы, может быть, и не злая душа,
но удачливым в ней не родись.

Вот это – «стало хуже, чем было вчера», по сравнению с семидесятыми годами, глухими, задышливыми, а все же не столь торжествующе-деструктивными, – весьма откровенная проговорка. Окуджава не верил в реформируемость СССР, и более того – не обольщался насчет России. Легче всего сказать, что в девяностые он поверил в перемены, но это вовсе не так: он ни во что особенно не поверил. Есть множество свидетельств, рассыпанных по газетным и телевизионным интервью тех лет – ни в одном не чувствуется оптимизма. Его поведение диктовалось отнюдь не верой в торжество свободы, а исключительно личной ответственностью. Он не привык сдавать тех, на кого поставил и к кому примкнул. В девяностые Окуджава не ждал победы, не рассчитывал воспользоваться ее плодами (и не воспользовался, хотя возможности получил), а попросту разделял ответственность. По-блоковски.

Что до контактов с диссидентами, они были широки, многообразны, и многого мы не узнаем никогда. Он дружил с писателем Феликсом Световым и его женой Зоей Крахмальниковой, видной православной публицисткой (Светову посвящен «Союз друзей», Крахмальниковой – «Прощание с новогодней елкой», им обоим – рассказ «Нечаянная радость»). Его ближайшим другом среди бардов был Юлий Ким. Для легализации Кима, надолго отлученного от публичных выступлений, он сделал больше многих, неоднократно писал о нем, восторженно приветствовал постановку пьесы «Ной и его сыновья» (1986) и в рецензии в «Литературной газете» впервые за двадцать лет печатно назвал его подлинную фамилию, отшвырнув вынужденный псевдоним «Михайлов». Когда Лев Копелев уехал (а непубликабельным он стал гораздо раньше, вследствие активного диссидентства), Окуджава под своим именем опубликовал в двенадцатом номере «Науки и жизни» за 1980 год его статью «У Гааза нет отказа». Публикация эта казалась ему принципиальной: Копелев рассказал о враче, помогавшем заключенным, и косвенно намекнул в очерке, что положение их с тех пор не улучшилось. Это был фактический призыв к борьбе за их права, попытка привлечь внимание к

советской пенитенциарной системе – и Окуджава с готовностью прикрыл своим именем крамольный текст. Именно он в 1975 году вывез за границу воспоминания Олега Волкова «Погружение во тьму», вышедшие в Париже четыре года спустя. Он привозил из европейских поездок запрещенные книги, хитря на таможне, – однажды запихнул книгу под брючный ремень, имитировал приступ радикулита и долго смеялся, рассказывая об этом; вряд ли мог нарваться на серьезные неприятности, но риск был. После того как публикация двухтомника в «Посеве» едва не стоила ему исключения из партии, он почти не издавался в «тамиздате», если не считать публикаций в книге «Русские барды», вышедшей в «Ардисе». Песни, вошедшие туда, были давно изданы в СССР.

Все это не мешало ему подчас весьма резко отвечать на записки, в открытую признаваться в симпатиях к преследуемым, травимым или уехавшим, встречаться за границей с друзьями, вынужденно эмигрировавшими в семидесятые (в том же семьдесят пятом он при всех обнялся с Виктором Некрасовым, пришедшим на его концерт). Многим нравилось его провоцировать на концертах, а кое-кто, вероятно, делал это по заданию, – не было случая, чтобы Окуджава избежал прямого ответа на провокационный вопрос. Спрашивали об уехавших Аксенове, Любимове, Неизвестном – называл их своими друзьями. При перепечатках старался сохранять посвящения.

Но любые организованные формы борьбы с режимом ему претили – и этот выбор, как видно сегодня, был вполне оправдан. Окуджава лучше, чем кто-либо другой, понимал: Россия в сущностных своих чертах неизменна. А слишком громкая публичная деятельность всегда казалась ему подозрительной – еще и потому, что в русское инакомыслие были, по отечественной традиции, интегрированы многочисленные провокаторы. Мы и поныне не знаем, в какой степени движение курировалось ГБ: возможно, роль «конторы» сильно преувеличивается, – но хватало и прямой гапоновщины. Главное же – диссидентское движение было куда как неоднородно, и подпольных комплексов в нем хватало. Друг Окуджавы Владимир Войнович не раз писал о грозной непримиримости и сверкающих глазах новых народоволок. Окуджава отстаивал право на одиночество. И в его скрытой помощи – денежной и моральной – было не меньше самоотверженности, чем в иной демонстрации.

Вряд ли он мог сказать о себе:

А мне костер не страшен.
Пускай со мной умрет
Моя святая тайна —

Мой вересковый мед.

Этот вересковый мед надо было варить в одиночестве и напоить им как можно больше народу; что, собственно, он и осуществил.

4

Тем не менее в 1964 году он оказался в ситуации двусмысленной и опасной: в английском издательстве «Flegon Press» вышла сначала его книга «Веселый барабанщик» – точная копия «совписовской», без гонорара, естественно, – а потом и пластинка, составленная из 18 московских записей посредственного качества.

Некоторые склонны считать директора издательства Александра Флегона агентом КГБ, но, кажется, заблуждаются. Его можно было использовать втемную, как, например, в 1967 году, когда Юрий Андропов, шеф КГБ, решил сорвать публикацию «Двадцати писем к другу» Светланы Аллилуевой, приуроченную к пятидесятилетию советской власти. Следовало избежать скандала и предотвратить сенсацию – это сделали при посредстве Виктора Луи, «независимого московского журналиста», как называли его на радио «Свобода». Из СССР передали находившийся в распоряжении КГБ текст, но сокращенный и смягченный; в результате, когда вышла настоящая книга, на нее почти не обратили внимания. Сегодня часто пишут (да и в шестидесятые говорили открытым текстом), что Луи, умерший в 1990 году от последствий трансплантации печени, был непосредственным порученцем Андропова. Статус его был своеобразен – он числился легальным московским корреспондентом нескольких европейских газет, отсидел при Сталине, был реабилитирован, держал салон, где бывали и крупные чиновники, и официально разрешенные литераторы, и диссиденты.

Во времена застоев великую роль в обществе играют провокаторы, двойные агенты (как сказал однажды Виктор Луи еврейскому писателю Давиду Маркишу, сначала отказнику, затем эмигранту, в порыве внезапной откровенности – «в наше время всякий ответственный разведчик как минимум двойник»). Иногда такой двойник и сам не знает толком, на чьей он стороне; с Азефом, кажется, был именно такой случай, да и с Юлианом Семеновым тоже, о чем он высказался в «Семнадцати мгновениях весны» с исчерпывающей полнотой. Там, если помните, Штирлиц

смотрит на сытую Швейцарию и со злобой думает: не то что у нас – не особенно уже разделяя, об СССР идет речь или о фашистской Германии. Не зря именно Штирлиц стал главным советским героем семидесятых годов. Когда враждующие стороны окончательно уравниваются – и в беспринципности, и в лицемерии, и в интеллектуальном отношении, – любой самостоятельно мыслящий человек *volens nolens* выглядит двойным агентом, даже если не является им; отсюда вечные подозрения, что советские шестидесятники поголовно сотрудничали с КГБ (как полагали многие западные политики и отечественные диссиденты) или с ЦРУ (как полагали, в свою очередь, отечественные политики и диссиденты Запада).

Сам собою возникал тип посредника между интеллигенцией и тайной полицией – он был востребован объективно, поскольку транслировал наверх послания кухонной фронды и доводил до этой фронды линию руководства. Это выглядит цинизмом, а было оптимальной формой взаимодействия (если не брать в расчет немногочисленных упорных диссидентов, для которых любое сотрудничество с гэбистской властью было омерзительно). Виктор Луи помог многим и вполне бескорыстно; помогал он и верхам, исполняя деликатные поручения, передавая одному, чтобы не зарывался в интервью западным газетам, а другому – чтобы умерил «отказническую» активность. За это предлагались послабления – так, скажем, уехал долго томившийся «в отказе» Маркиш, знавший, что через Луи можно повлиять на ситуацию или по крайней мере провентилировать ее. На роскошную дачу Луи в Баковке, где стоял легендарный гараж на десять коллекционных машин, включая «Бентли», – советская творческая интеллигенция ездила, как в неформальную приемную КГБ. Сегодня сын Луи активно защищает репутацию отца, утверждая, что тот не был никаким агентом и, как мог, пытался помогать советским творцам, – вполне вероятно, что Луи в самом деле не получал лубянскую зарплату: были другие способы поощрения. Во всяком случае ни «Голос Америки», ни английские и шведские газеты, корреспондентом которых в разное время числился Луи, не брезговали его эксклюзивами. КГБ подчас «сливал» через него именно ту информацию, которая была нужна: истинную, но отфильтрованную. Так, именно Луи первым (до советской прессы) сообщил о снятии Хрущева, а потом передал на Запад его мемуары – освобожденные от наиболее острых мест; именно Луи в 1984 году получил разрешение на интервью с Сахаровым, сосланным в Горький, и это сбило волну протестов. Больше того – по свидетельству Окуджавы (в рассказе «Выписка из одного минувшего дела», который нам здесь придется обширно

цитировать), «тогда шел по кухням разговор, что КГБ торгует запрещенными рукописями». Как и большинство тогдашних кухонных разговоров, это было недалеко от истины. Разумеется, КГБ торговал рукописями не корысти ради: иногда такая торговля призвана была дискредитировать несчастного творца, создать ему проблемы в СССР, а то и просто выдавить из России. Андропов действовал тоньше предшественников – и некоторым из литераторов даже казался либералом, – но в действительности был жестче: куда полезней иногда было что-то напечатать или разрешить – чтобы навеки «замастить» автора связью с органами. Куда надежней было продать рукопись за границу, где с ней познакомились бы единицы, – чем разрешить ее печатание на Родине. Тот же Виктор Луи передал в «Грани» в 1968 году «Раковый корпус» Солженицына, готовившийся к печати в «Новом мире», – чтобы тем самым сорвать эту публикацию, но в «Гранях» заподозрили подвох, связались с автором и книгу остановили (ее публикацию в «Новом мире» все равно торпедировали, но по крайней мере это пришлось делать самим, без ссылок на коварный зарубеж).

Так вот, Александр Флегон, выведенный у Окуджавы под фамилией Глоф, был одним из многочисленных агентов Виктора Луи, всегда готовых разместить слив, опубликовать самиздатскую рукопись, тиснуть в лондонской газете компромат; называть его на этом основании полновесным агентом КГБ, как делает Александр Солженицын в книге «Угодило зернышко промеж двух жерновов», – некоторая чрезмерность. Флегон иногда за деньги выполнял поручения этого ведомства, поскольку публикация советской подпольной литературы (а также анекдотов про Брежнева, а также словарей русского мата, а также книг о еврейском вопросе в России – всем этим он помаленечку приторговывал) была в застойные времена не худшим бизнесом. Защищать на Западе авторские права русских литераторов было некому – не ВААП же! Запрещенные авторы были легкой добычей: им так хотелось увидеть свой текст напечатанным, что о деньгах они часто вообще не заикались. Издатели Пастернака тоже неплохо наживались на том, что он не мог контролировать свои права лично; эта ситуация продолжалась до девяностых годов, пока у российских литераторов не завелись иностранные агенты.

Известна история, когда Андрей Вознесенский сумел наказать Флегона за попытку записать на пленку и напечатать на Западе (разумеется, без гонорара) его новые стихи: «В 1966 году я выступал в Оксфорде. Некий издатель по имени Флегон поставил на сцену магнитофон и записал мои неопубликованные вещи. Накануне я отказался подписать с ним договор. К тому времени у

моих книг были солидные издатели: „Оксфорд-пресс“, „Гроув-пресс“, „Даблдэй“. Я подошел к магнитофону, вынул кассету с записью моего вечера и положил в карман. Тот взревел, кинулся на сцену, но было поздно. Вечером профессор Н. Н. Оболенский, автор „Антологии русской поэзии“, пригласил меня домой ужинать. Во время ужина меня вызвал статный полицейский офицер: „Мы получили заявление о том, что вы обвиняетесь в похищении частного имущества – кассеты“. – „Да, но похищено мое имущество – мой голос, он на кассете“. – „Что же будем делать?“ – „Давайте сотрем мой голос, а кассету вернем владельцу“. Офицер Ее Величества согласился. В присутствии профессора Оболенского запись моего вечера стерли. Кассету вернули». Впрочем, по свидетельству Окуджавы, который тоже излагает этот эпизод в цитированном рассказе, Флегон потом отомстил Вознесенскому, опубликовав в Лондоне книгу «Мой любовный дневник», состоящую из лирики, частично опубликованной в России. Окуджава, впрочем, для памфлетности указывает, что это была не книга, а статья «об интимных похождениях Андрюши в Лондоне». Похождений не было: Вознесенский за границей вел себя осмотрительно.

Биографию Флегона Окуджава излагает с его слов весьма точно – встреча их состоялась во время визита поэта в Мюнхен в январе 1968 года, куда Флегон прилетел к нему из Лондона – якобы для интервью: «Да потому что я никакой не Глофф… Я Иван Углов из Рязани! – и затрясся от удовольствия, видя перед собой совершенно растерянного собеседника. – Да, да, – выдохнул он, – вот именно. А вы-то думали!..

– Как же это? – промямлил обескураженный Иван Иваныч, и образ агента КГБ замельтешил перед глазами.

– Очень просто, – сказал, перестав смеяться, Углов, – родился в Рязани. Отец был большевиком. Уехали всей семьей в Бессарабию. Началась война. Пришли румыны. Отец в подполье. Я участвую в молодежном движении. Дальше – больше. После войны учусь на инженера. Служу в строительном министерстве. Начинаю постепенно прозревать, ну что-то мне это все не нравится, понимаете? Даже отвратительно, однако ни с кем не делюсь, выкрикиваю лозунги, просто ору на каждом перекрестке… В пятьдесят шестом еду в служебную командировку в Венгрию (слава богу!), а там восстание. Я подумал, подумал и решил махнуть в Канаду, через Лондон. В Лондоне удачно опубликовал несколько технических статей, заработал; думаю: зачем мне в Канаду, когда и здесь хорошо? И остался, вот так.

– И что же теперь?

– Книжечки издаю на русском языке, журнальчик со всякими

пикантными историями из вашей жизни, – и вновь хохотнул, – распространяю в Стране Советов, хотя не могу сказать, что это легко… Вот вашу пластиночку…»

В том же рассказе он воспроизводит характерную реплику Флегона, оказавшегося в действительности Флегонтовым: «У вас обо мне черт знает что болтают: то я агент ЦРУ, то я чуть ли не сотрудник КГБ, – и расхохотался, – а я ни то, ни другое, а просто издатель». Чистый бизнес. Солженицын думает иначе: «Он судился с журналом „Прайвит ай“ – доказать, что не связан с Луи, – а нет сомнения, что связан: Луи и привез ему приглаженную в ГБ рукопись Светланы Аллилуевой для опережающего издания, сбить спрос на подлинную, из того вытекло и судебное дело Флегона с Аллилуевой. И еще с другими издательствами Флегон судился. И частенько выигрывал. А если проигрывал – то объявлял себя банкротом, и почему-то, по английской системе, это всегда безболезненно сходило ему с рук. Флегон и есть тот всевечный тип, который зовется сутягой и кляузником. <…> Конечно, о Флегоне у меня лишь цепь умозаключений по его многим действиям относительно меня и других. И еще же: этот якобы „румын“ легко выехал на Запад, поселился в Англии и активно занялся халтурным изданием оппозиционных книг из СССР. И в союзе же с Луи. И. А. Иловайская передала нам рассказ Булата Окуджавы, что как-то Флегон приезжал к нему в Мюнхен (он издал пластинку Окуджавы) и в нетрезвой откровенности признался, что отец его Флегонтов сотрудничал еще с ГПУ, был на подпольной работе в Румынии (где и рос сынишка и, видимо, наследовал жизненный путь папаши). В передаче Иловайской: возвратясь в Москву, Окуджава рассказал об этом гебисту „секретарю СП“ Ильину, – тот выругался о Флегоне: „Проболтался, дурак!“ (Рассказ может быть не вполне точен в передаче.)».

Нет, он точен:

«– …Ты действительно с ним встречался? – спросил оргсекретарь, стараясь выглядеть равнодушным. (Под именем оргсекретаря Филина в рассказе выведен генерал Ильин, куратор Союза писателей от КГБ, не скрывавший своей миссии. – *Д. Б.)*

– Как с вами, – подтвердил Иван Иваныч.

– Так рассказывай же, – выдавил Филин, сел, встал, прошел к окну, снова сел, уставившись в Ивана Иваныча бледными глазами, внезапно резко вскочил: – Погоди! – и выбежал из кабинета. Вернулся через две минуты в сопровождении старушки с большим блокнотом. Она приветливо улыбнулась Ивану Иванычу и разложила блокнот на столе. Он догадался, что это стенографистка. – Ну, – приказал Филин, и Иван Иваныч начал

подробный рассказ.

Он старался быть объективным, но при этом не скупился на украшения: то ли пугал генерала, то ли пытался рассмешить и был крайне внимателен, не упускал генеральской мимики и его интонаций, когда тот вдруг восклицал, хлопая ладонью по столу: «Так и сказал?!» или «Ну и скотина!!»

И вот наконец Иван Иваныч, хохотнув голосом лондонского знакомого, выговорил: «А я не Глофф, я Иван Углов из Рязани!..» В этот момент оргсекретарь, страшно покраснев, вскочил, выбежал из-за стола, крикнул: «Погоди!» – и исчез из кабинета.

Было тихо. Вымуштрованная стенографистка сидела неподвижно, как мышка, и только легкая улыбка сочувствия и недоумения пошевеливала ее губы. Иван Иваныч закурил, довольный произведенным эффектом. Однако прошло с полчаса, а Филина не было. Стенографистка по-прежнему улыбалась. Иван Иваныч, нервничая, представил себе такую иллюстрацию к собственным подозрениям: генерал кинулся к телефону, позвонил некоему лицу в госбезопасности и шепотом доложил, что Иван Углов в Лондоне саморазоблачился!

– Вы знаете, – сказал Иван Иваныч стенографистке, – прошло больше часа. Пожалуй, можно расходиться, – и ушел».

Стенографистка, однако, сидела там не просто так, и именно благодаря ей (ее звали Т. Фомина) сохранилась и запись этого разговора, на которой решительным генеральским почерком Ильина выведена резолюция: «Для приобщения к личному делу члена СП т. Б. Окуджавы». Указана и дата вызова Окуджавы к Ильину – 1 марта 1968 года. Орфографию сохраняем. «В Мюнхене, во время моего пребывания там, ночью мне позвонили из Лондона, и человек на русском языке, отрекомендовавшись корреспондентом какой-то лондонской газеты (просто я не помню сейчас ее названия), попросил разрешения прилететь в Мюнхен для того чтобы меня проинтервьюировать. Я дал ему свое согласие.

На следующий день, как и было обусловлено, он прилетел. Он сказал, что, в основном, статья, которую он собирается написать, у него продумана, но у него нехватает кое-каких вопросов. Он стал задавать мне вопросы общего характера, спросил – служил ли я во время войны в Армии. И когда закончилось интервью, он отрекомендовался, что настоящая его фамилия Флегонт. И так как я с ним заочно знаком, я со своей стороны стал интересоваться им, стал расспрашивать его. Он разговорился и из его разговора выяснилось, что на самом деле он Олег Васильевич Флегонтов, выходец из Рязанской губернии. В детстве он был привезен в Молдавию или Бессарабию, учился в

школе на русском языке, был активным комсомольцем, членом партии, числился в партийном активе (Молдавского или Румынского ЦК – не помню). По специальности он инженер-электрик, занимал крупные посты в этой области, и кроме этого испытывал призвание к журналистской деятельности, иногда пописывал статьи. Он сказал мне, что Чаушеску – нынешний секретарь компартии Румынии, – это его коллега, товарищ по партийной работе. Затем он сказал, что во многом он не был согласен с политикой, которую проводила компартия Румынии. У него назревали различного рода конфликты, сложности, и в 1956 году, находясь в командировки в Венгрии, он, во время венгерских событий решил бежать за рубеж, в Канаду. Он и его товарищ. Проездом они остановились в Лондоне, у них там нашлись знакомые и они решили немного там пожить и заработать немного денег. Там он назвал себя румыном, потому что это было удобнее. Стал опубликовывать статьи. Он работал в Би-Би-Си. Так он остался в Англии.

Сейчас, как он рассказал, имеет большой книжный магазин русской книги. Рассказал также о том, что будто бы он связан с русским посольством и добивается у них разрешения завязать торговые связи по книжной торговле.

В Мюнхен он прилетел, как я понимаю, предложить мне записать мои песни на пластинку. Но я отказался от этого предложения.

Я его спросил тогда: почему он опубликовал скандальный материал на Андрея Вознесенского. Он мне ответил, что я разозлился на Андрея Вознесенского. Я его попросил записаться на пленку, чтобы я смог заработать, а он, по наущению всяких американских агентов, которыми он тогда был окружен, в частности, Патриции Блейк – мне отказал, за что я ему отомстил».

Остается понять, была ли вся история с английской пластинкой 1964 года инспирирована в Москве. Не был ли комитет заинтересован в том, чтобы пластинка Окуджавы вышла в Лондоне, а не на Родине?

Вряд ли мы это узнаем точно. С одной стороны, Окуджава был легальным советским писателем, членом КПСС и Союза, печатался, законно выступал, магнитоальбом с его песнями мог быть издан уже в 1961 году (его остановили в последний момент, хотя несколько пробных экземпляров напечатали); разговоры о пластинке шли давно, и никому бы она не помешала – явно антисоветских песен у него не было, хоть тресни. Не было никакого смысла срывать выход его пластинки здесь, выпуская диск там. Да и Флегонтов в разговоре с Окуджавой сам

признался, что песенки ему очень понравились – так что он попросту решил сделать автору приятное, а потом специально летал из Лондона в Мюнхен, чтобы познакомиться с ним. Окуджава действовал и на самых бессовестных – на то оно и ангельское пение, чтобы обладать универсальным воздействием. Но Флегон – слишком двусмысленная фигура, чтобы списать всё на его внезапную любовь к творчеству Окуджавы. В середине шестидесятых «контора» столкнулась с новым феноменом: русская литература стала ездить на Запад. Держать гастролеров на крючке было небесполезно. Одной рукой передать прикормленному издателю рукопись или запись, а другой грозить автору, обвиняя его, простите за каламбур, в двурушничестве, – тактика вполне логичная. Ведь тексты и так уходят за рубеж – так не лучше ли взять этот процесс в свои руки, чтобы уходило не самое страшное (Окуджава уж точно не страшен) и в проверенном виде?

5

Обращение Окуджавы к теме декабристов, да не просто к восстанию, а к следствию, по всей видимости, связано именно с тем, что под следствием опять оказалась русская литература: в 1964 году – собственный вызов к Ильину, в 1965-м – арест Синявского и Даниэля, в 1966-м – суд над ними, компания по сбору подписей в их защиту и репрессии против подписантов. «Глоток свободы» – пьеса, давшая потом название роману – написана, строго говоря, не о декабристах, а о расправе над ними, отсюда и название: свобода оказалась короткой, короче глотка. Нужно определяться со стратегией; сам декабризм не является объектом анализа ни в пьесе, ни в романе. Их тема – взаимоотношения интеллектуальной элиты и репрессивного государства. Можно спорить о правоте или неправоте декабристов, но очевидна неправота тех, кто отсек любые возможности диалога с государством, оставив один путь – восстание.

Пьеса «Глоток свободы» при жизни Окуджавы была напечатана единственный раз – Отделом распространения драматургических произведений при ВУОАП, в 1966 году, на правах рукописи и ничтожным тиражом. Сам он говорил в 1967 году пушкинистке Татьяне Цявловской: «Зря я полез в драматургию, это не мое дело». Между тем пьеса замечательная, и спектакль Зиновия Корогодского в Ленинградском театре юного зрителя имел многолетний успех; шла эта пьеса и в других

советских театрах. Именно Корогодскому (1926–2004) и принадлежала идея привлечь Окуджаву к работе с театром – он предложил инсценировать «Школяра», но Окуджава уже интересовался историей, и в разговоре они с режиссером набрели на замысел драмы о декабристах. «Школяра» Корогодский поставил все равно, написав собственную инсценировку, но лишь в восьмидесятом.

Известно несколько иронических рассказов Окуджавы – устных и письменных – о том, как Корогодский восторженно принял драму, воскликлун «То, что надо!», после чего поменял местами начало и конец, переписал середину, выбросил половину и т. д. Все это, как всегда, доведено до гротеска; рука Корогодского в пьесе узнается разве что в плакатно-декларативном разделении сцены на две половины: в одной – дворец, в другой – бунтовщики. Главный пафос этой драмы – в отчаянной попытке разделаться с общеинтеллигентскими, столь еще недавними иллюзиями насчет власти, которая сама желает добра и потому привлекает аристократию, художников и мыслителей к сотрудничеству. Это неизбежно будет сотрудничество со следствием, предупреждает Окуджава. У царя и общества – принципиально разные задачи, и компромисса тут нет. Ключевая сцена – допрос прапорщика Коновницына, который ведет генерал Левашов, а прерывает сам Николай. У него собственная тактика раскрытия заговора.

«НИКОЛАИ. Знаю, знаю… И то знаю, что не во мне тут дело. Ведь так? Ведь не против меня?.. Знаю… Но ведь как получилось! Позор!.. Ведь мне с вами не ссориться, а рука об руку новую историю начинать… Вместе… *(Тихо.)* Видит Бог, я не хотел престола. Но Константин отказался. Не моя воля. Ну, ладно, думаю. Окружу себя верными людьми и наконец создам Россию чистой и прекрасной. Нет-нет. Вы меня очень подвели… И ты… Сбили с ног. За что браться?.. Нет-нет… *(Левашову, сокрушенно.)* Граф… Да зачем я это все говорю?! Вы уж делайте, граф, свое дело.

КОНОВНИЦЫН **(с** *недоумением)*. Государь…

ЛЕВАШОВ. Так вот, господин прапорщик… надлежит вам. без утайки.

НИКОЛАЙ *(резко вскакивает)*. Нет! Я больше не могу! Я не могу этого слышать!.. Вы, генерал, устраиваете допрос… Вы допрашиваете человека, который мыслит как я! Он говорит мои слова! Вы что, меня допрашиваете?..

ЛЕВАШОВ. Ваше величество…

НИКОЛАЙ *(Коновницыну)*. Нет, ты только представь, как странно это все… *(Пауза.)* Тебе сколько лет?

КОНОВНИЦЫН *(недоверчиво, но смягчившись)*. Восемнадцать.

НИКОЛАЙ. Ну вот… А мне двадцать семь… Вот видишь? Это же пустяки. Я как старший брат тебе. И мысли у нас одни.

КОНОВНИЦЫН. Уж не простить ли вы меня, государь, вздумали?

ЛЕВАШОВ *(торопливо)*. Конечно, вас простят, если вы…

НИКОЛАЙ *(грустно)*. Я не волен прощать. Ты виноват перед народом. А хочешь, я как брату тебе скажу. хочешь? Скажу тебе, что, может быть. *(Пауза.)* Мне ведь тоже это все. *(проводит ребром ладони по горлу)*. Или ты думаешь, я страданий России не вижу? *(Шепотом, на Левашова.)* Или вот этот… Ну что он? Ведь я их всех постепенно убрать должен. Они не могут… уже не могут… Аракчеев? Вон, вон! Честных, чистых людей – к управлению! Чтобы благоденствие… А мне… Много ли мне надо?..

КОНОВНИЦЫН. Боже мой.

НИКОЛАЙ. Поторопились вы. Ах, как вы поторопились! А сознайся, ваши-то считали меня тираном? Считали? *(Смеется.)* Голову повесил! Считали, считали! А похож я на тирана? Ну, взгляни, похож? А? И цареубийство замышляли.

КОНОВНИЦЫН *(со стыдом)*. Замышляли.

НИКОЛАЙ. Вот видишь. Эх, вы… *(Пауза.)* Но я рад. Я рад, что ты меня понял. Я молод. Вместе бы нам горы сворачивать! Ну, что бы потерпеть немного, а? Ты библиотеку мою видел? Вольтера, Руссо? Покойный государь этих авторов не очень жаловал.»

Сразу же после беседы Николай доверительно поясняет Левашову: «Это люди не простые, генерал. С ними нужна метода. Этого – в крепость. В железа. Глаз с него не спускать». И – матери, вдовствующей императрице: «А теперь я хочу смотреть, как они извиваются. Как они боятся».

Параллель со стихами о Павле Первом опознается немедленно: «Жандармов всех пошлем к чертям, мне самому они приелись, я поведу вас сам, я сам!» Но как далека эта язвительная пьеса от стихотворения, написанного всего за три года до нее! Во времена «Павла» автор еще мог допустить, что власть желала бы пойти навстречу обществу, да ей мешают. В 1965 году он уже не сомневается: любые разговоры о либеральных намерениях маскируют новую методику сыска.

Формально главный герой «Глотка свободы» – строгий и гордый Михаил Бестужев (в спектакле Корогодского – Николай Иванов), но как раз его линия бледна: Окуджава намеренно обрисовывает его скупо. После разгрома восстания Бестужев задумывает бежать в Финляндию, но, передумав, остается в Петербурге и добровольно сдается жандармам. (Окуджава опирался на мемуары самого Бестужева, в них все выглядит

прозаичнее – он чуть было не уехал, но улицы были полны патрулей, и пропускали только по специальной записке от коменданта; ее у Бестужева не было, и он, уже переодетый в ямщицкий армяк, с наклеенной бородой, сдался, когда его дом осадили. У Окуджавы он принимает решение сам – и сдается в парадном мундире, презрев маскарад.) Иное дело – Николай (в спектакле 1967 года его с блеском играл молодой Георгий Тараторкин): тут автор не пожалел красок. Это важнейший для Окуджавы персонаж – умный, артистичный, стремительно обучающийся царствовать, отлично знающий цену своему окружению, проходящий на протяжении пьесы огромный путь от напуганного наследника до уверенного и властного самодержца. Бестужев – единственный, с кем его уловки не проходят. При попытке заговорить с ним запанибрата и склонить к откровенности Бестужев демонстративно садится в присутствии императора, а потом отказывается отвечать ему. Это предостережение от благонамеренного доносительства, доверчивого сотрудничества и подобострастного умиления обращено к тем, кому очень скоро придется разговаривать с властью напрямую и отвечать на те же вопросы: как вы посмели… как могли… чего вам не хватало…

Есть в пьесе и еще один прямой намек на современность – во всяком случае в 1967 году, когда Корогодский выпустил премьеру, все отлично понимали, что имеется в виду. В пьесе есть диалог Бестужева с великим князем Михаилом Павловичем, – Бестужев сдержанно поясняет ему цели выступления: нельзя, чтобы власть в России ограничивалась только волей одного человека. Ведь если он захочет, ему ничего не стоит обезглавить по прихоти и самого Михаила Павловича. Как так, не может быть! – кричит Михаил Павлович. – Я свой! А можно и своего, настаивает Бестужев. Но я брат! И брата. Принадлежность к клану ничего не решает – перед самовластием все равны. Это живо напоминало тогдашнему зрителю историю о том, как новые царедворцы оттеснили Хрущева, свои – своего; и не было закона, чтобы им помешать. Хрущев это понял, да поздно; самовластие, в основе которого лежит отрицание права, не дает никаких гарантий самому самодержцу, и этот урок окуджавовской пьесы остается для России вечным. «Глоток свободы» заканчивался формальным обещанием новой, на этот раз победоносной революции – нормальным советским финалом; но последние слова, произносимые старым солдатом, были красноречивы: «И уж тогда снова, снова… Только по-умному!.. По-умному!..»

Окуджава мог отзываться о себе как о драматурге скептически, но полюбил и спектакль, и Театр юных зрителей с

его студийной атмосферой: он выступал здесь с концертами и на основной сцене, и на крошечной сцене зальчика на пятом этаже. Вскоре пьесу поставил Красноярский ТЮЗ, затем Иркутский. Ничего специфически молодежного в ней не было, но во взрослых театрах сильней свирепствовала цензура. Ленинградский спектакль стал легендарным и держался на сцене пять лет.

6

В 1965 году движение авторской песни стало настолько массовым, что о нем задумалась «Литгазета». Социально-политические дискуссии в обществе были уже свернуты – остались литературные. Весь апрель и май «Литературка» спорила «о бардах и менестрелях»: в их рядах к тому времени были, кроме Окуджавы, еще легальный Галич, набиравший известность Высоцкий, продолжавший выступать Анчаров, вовсю сочинявший Ким (в этом году его песни попадут в климовские «Похождения зубного врача», после двухнедельного показа уложенные на полку за авангардизм), питерская плеяда, включавшая Городницкого, Кукина, Клячкина, Слепакову, Рубашкина – и, разумеется, Новелла Матвеева, автор первой в России пластинки авторских песен, вышедшей в 1964 году и трижды переизданной. Вахнюк, Визбор, Якушева, квартет Сергея Никитина, Туриянский, Коваль не издавались на пластинках, но и не запрещались – существовали в странном промежутке «самодеятельной песни», каковое название с 1959 года официально закрепилось за движением. Клубы КСП (сначала «студенческой», потом «самодеятельной» песни) действовали с начала шестидесятых по всей России. «Литературка» решила провести дискуссию и в апреле—мае уделяла ей немало места. Окуджава с самого начала оказался выведен из-под удара – в открывшей полемику статье Л. Переверзева «О современных „бардах“ и „менестрелях“» он назван патриархом жанра, отошедшим от концертной деятельности и почти не сочиняющим новых песен (это не так, но в 1964 году Окуджава в самом деле выступал сравнительно редко). Уже упоминавшийся композитор Дзержинский ответил резкой репликой о бардах, но ему возразили поэт Лев Ошанин и композитор Борис Мокроусов, чьей статьей «Победителя не судят» в номере от 27 мая дискуссия была закрыта.

Весной 1965 года Окуджава участвует в жюри Первого ленинградского конкурса авторской песни в Доме культуры имени Кирова на Васильевском острове (и знакомится в этом

жюри с Александром Городницким, чьи песни тогда оценивает скептически, но впоследствии проникается к нему расположением). Отзывы его о собратьях по гитаре, как можно бы их назвать по аналогии с собратьями по перу, ровны и доброжелательны: на концертах часто спрашивают, кого он выделяет. Он неизменно называет Новеллу Матвееву, Александра Галича (упоминая его и после фактического запрета на его песни – сложность взаимоотношений и разность темпераментов его никогда не останавливала), Владимира Высоцкого. На вопрос об отношении к Высоцкому, заданный на концерте в МВТУ в 1968 году, отвечает: «С большим интересом отношусь к творчеству этого молодого человека». Повторял эту формулировку не раз. Год спустя называет его в числе любимых бардов. Позднее к этой тройке прибавляется Юлий Ким, к которому у Окуджавы было совершенно особое, почти отеческое, отношение, несмотря на всего-то двенадцатилетнюю разницу в возрасте. Высоцкий был для него слишком пестр и разнообразен, и многого он в нем не принимал («его слишком много») – хотя относился к его поэтическому и артистическому таланту с неизменной любовью; Новелла Матвеева живет замкнуто, и общение с ней было в основном заочным – чтение книг, обмен посвящениями. С Кимом Окуджава общался часто и дружески. Он уважал его диссидентскую активность, его любовь к учительской профессии (Окуджава не чувствовал влечения к педагогике и без восторга вспоминал этот опыт, но высоко ценил подвижников этого дела), его свободное и веселое плавание по волнам отечественной словесности, его театральность, щедрость, стилизаторский дар, но более всего ценил, кажется, гейневское сочетание язвительности и лиризма, трагедии и насмешки. Кимовская ирония не отменяет строгого морального императива – она лишь не позволяет лирическому герою становиться на котурны. И, конечно, Ким – один из самых культурных российских поэтов второй половины века: мало кто знает русскую историю и поэзию так, как он. Окуджава чувствовал в нем своего – книжника, самоучку, влюбленного в золотой XIX век; из всех бардов Ким удостоился наибольшего числа посвящений.

Что касается сдержанного отношения Окуджавы к раннему Городницкому, Кукину, Клячкину – сам он сформулировал когда-то: «У этих авторов есть отдельные удачные песни, но за ними я не чувствую личности». Можно только догадываться, что его отпугивало: в Городницком, вероятно, – цветистость, «густая романтика», некоторое позерство; в Кукине – вторичность, в Клячкине – слабость текстов. Главное же, что он ценил, – превращение песни из обычных «стихов под музыку» в сложное

словесно-музыкальное единство, в котором одно без другого немыслимо; личная мелодия, неотделимая от голоса.

Одновременно с легализацией авторской песни вся первая половина 1965 года проходит под знаком надуманного, но символичного литературного скандала. В январе—феврале 1965 года Окуджава вместе с небольшим десантом «Юности» (Евгений Храмов, Алексей Заурих, Юрий Полухин, Владимир Гнеушев и молодой критик Станислав Лесневский) отправляется в Горький и Саратов. На вечере в Горьковской аудитории Саратовского университета 6 февраля студенты не отпускают его, просят петь еще и еще, забрасывают вопросами. Отчет преподавательницы Саратовского университета А. Жуйковой об этом вечере (под названием «Поэты на эстраде») появился в саратовском «Коммунисте» 7 февраля: «Вызывают возражения некоторые стихи и песни Б. Окуджавы. То, что мы услышали на концерте, дает основание согласиться с критиком Юрием Андреевым, который пишет в первом номере журнала „Октябрь“, что Б. Окуджава как мыслитель, как носитель каких-то концепций просто слаб, что гуманизм его абстрактен и лишен отчетливого социального смысла. Одна из главных задач искусства сегодня – более глубокое исследование процесса формирования коммунистической морали, создание высокохудожественных произведений, освещенных образом нового героя – строителя коммунизма. Именно тонких и глубоких наблюдений, остроты общественной мысли и глубины философских исканий, размышлений о человеке нового мира ждет читатель от поэта. Этих высоких свойств поэзии, утверждающего, творческого, созидательного начала не чувствуется в стихах, прочитанных на концерте в университете».

Всего в Саратове прошло семнадцать вечеров в неизменно переполненных залах. Евгений Храмов вспоминал:

«На четвертом ряду обычно сидят пять-шесть таких каменноликих мужчин или блондинистых дам (брюнетка была только в Горьком) из идеологического отдела обкома – все они были почему-то на одно лицо. И на четвертый день раздается звонок из обкома партии: „А почему вы не представляете текстов своих выступлений?“ Пришлось мне разговаривать: больше никого не было.

– А потому что мы – члены Союза писателей, нам это не обязательно.

– Так. Среди вас есть члены партии?

– Есть.

– Кто? Попросите этих товарищей прийти.

– Окуджава и Лесневский – члены партии.

– Мы просим их сейчас же в обком.

Что они там говорили, я не знаю, но через день-два появляется в комсомольской газете фельетон, который называется «Ловцы дешевой славы». Но объявлено семнадцать концертов, а прошло четыре или пять, на остальные билеты проданы, и ничего отменить не удается. А весь город уже кипит, к нам приходят записки: «Как вы относитесь к этому фельетону?» И Булат очень остроумно и хорошо отвечает, причем не едко – он просто усмехается, так же, как и Лесневский.

И вдруг к нам приходят из обкома комсомола и говорят:

– Не согласились бы вы выступить бесплатно в рабочем клубе перед рабочей молодежью?

– Пожалуйста.

Мы выступаем в клубе, из зала задают вопросы. Я помню, как Булат сказал:

– Вы спрашиваете из темных углов, а я вам отвечаю, стоя под прожектором. Вы выйдите сюда, и мы поговорим.

И в антракте к нам приходят три таких здоровенных парня, подходят к Булату и говорят:

– Булат Шалвович, большое вам спасибо. Я – слесарь с завода, нас вызвали в райком комсомола, сказали: «Пойдите, покажите этим московским пижонам, что думает рабочая молодежь». И мы вам так благодарны, потому что это все по-настоящему.

А Булат отвечает:

– Вот товарищ из обкома, говорите ему.

Товарищ из обкома вот так жмется.

Потом такой же фельетон появился в «Советской России», вернее, там был не фельетон, а письмо трудящихся. А Борис Николаевич Полевой был человек крутой, и к тому же тут «Юность» задели, и он послал корреспондента. Выяснилось, что из этих девяти человек на вечере был только хлебороб, остальные не были.»

Все это всплыло после проверки «Юности», но поначалу возник серьезный скандал, основным виновником которого, по воспоминаниям Шилова, был не Окуджава, а ставропольский поэт Владимир Гнеушев. Он несколько раз прочел в Саратове стихотворение «Отцы и мертвецы», напечатанное только в 1988 году. Поскольку большинство вечеров записывалось на пленку саратовским радио, Бюро пропаганды, рассылавшее писателей в поездки, собиралось эту бобину заслушать и сделать оргвыводы. Пленка находилась у сотрудника бюро пропаганды, энтузиаста «звучащей поэзии» Льва Шилова, собравшего самую большую коллекцию записей Окуджавы. Узнав о предстоящем судилище, Окуджава привел Гнеушева в шиловскую фонотеку, заставил

перечитать стихотворение в более мягком варианте, и Шилов аккуратно вклеил его в саратовскую фонограмму. «Начальство спустило все на тормозах», – вспоминал Шилов; до прослушивания дело не дошло. Пленка, вероятно, пропала. Но фельетон «Ловцы дешевой славы» напомнил: ничто не кончилось, каждое слово Окуджавы по-прежнему подозрительно. В этом фельетоне содержались глупости совсем уж запредельные, но скоро в таком стиле стала писать значительная часть официальной критики: «О сомнительной философской направленности творчества некоторых из наших гостей дает представление прочитанное Б. Окуджавой стихотворение „Как научиться рисовать“. Поэт предлагает взять все краски – черную, белую, красную, зеленую – и смешать. Что получится из этого – покажет время, только оно, дескать, даст правильную оценку творчеству художника. „Да“ и „Нет“, размышляет Окуджава, отнюдь не зависят от земных людей. С этой созерцательной пассивной позиции поэт плодит массу всякой чепухи, вызывающей лишь недоумение».

Вероятно, самым ценным итогом происшедшего стало то, что Гнеушев, и прежде ценивший Окуджаву, после этой истории стал его боготворить. Он еще не встречал среди коллег такой товарищеской самоотверженности. В качестве привета опальному Окуджаве он назвал свой сборник 1972 года «Последний автобус». В этой готовности помочь провинциальному собрату, на чью голову обрушились незаслуженные громы, проявилась обычная для Окуджавы рыцарственность. Сам он отделался сравнительно легко – поскольку в «письме трудящихся» упоминалась его «Песенка о дураках» (мир молодых поэтов населен дураками и подлецами, позор!) – его вызвали в обком КПСС, тот самый, где когда-то предлагали убрать из «Леньки Королева» строчку «Да некому оплакать его жизнь», потому что ее готов оплакать коллектив.

– Булат Шалвович, – сказали ему на этот раз. – Вот вы написали песенку о дураках.

– Написал, – сказал он уже гораздо уверенней, чем в прошлый раз. – А зачем защищать дураков?

– Дураки есть, – сказали ему. – Но зачем акцентировать? Зачем все эти теневые стороны… Вы же пишете про войну… У вас была когда-то замечательная песенка о Леньке Королеве…

Этот эпизод он любил пересказывать на вечерах.

7 ноября 1965 года первая жена Окуджавы умерла от острой сердечной недостаточности.

8 этот день она зашла к Огневым, они немного выпили по случаю праздника, и она спела любимую песню: «И я была девушкой юной» – мало кто вспомнит, что это перевод Багрицкого, песня из кантаты Бернса «Веселые нищие». Это еще один текст Багрицкого, превратившийся в песню, – по воспоминаниям Огнева, Галина часто ее пела; в военных стилизациях Окуджавы трудно не заметить влияния этой шотландской баллады.

И я была девушкой юной,
Сама не припомню когда;
Я дочь молодого драгуна,
И этим родством я горда.
Трубили горнисты беспечно,
И лошади строились в ряд,
И мне полюбился, конечно,
С барсучьим султаном солдат.

И первым любовным туманом
Меня он покрыл, как плащом,
Недаром он шел с барабаном
Пред целым драгунским полком;
Мундир полыхает пожаром,
Усы палашами торчат…
Недаром, недаром, недаром
Тебя я любила, солдат.
<…>
Но миром кончаются войны,
И по миру я побрела.
Голодная, с дрожью запойной,
В харчевне под лавкой спала.
На рынке, у самой дороги,
Где нищие рядом сидят,
С тобой я столкнулась, безногий,
Безрукий и рыжий солдат.

Я вольных годов не считала,
Любовь раздавая свою;
За рюмкой, за кружкой удалой
Я прежние песни пою.
Пока еще глотка глотает,
Пока еще зубы скрипят,

Мой голос тебя прославляет,
С барсучьим султаном солдат!

Справедливости ради заметим, что маршаковский перевод той же песни – «Девицей была я, не помню когда» – не выдерживает никакого сравнения с вольным переложением Багрицкого, широко певшимся еще до фильма «Старшая сестра», где эту вещь со страстным придыханием исполняла Татьяна Доронина.

Галина спела ее у Огневых, погрустнела, улыбнулась, сказала: «Ну, я побежала?»

Через час ее сын позвонил в их дверь: «Маме плохо!»

Вызвали врача, но «скорая» не могла добраться до аэропортовских домов из-за перегороженной Москвы: по праздникам центр был перекрыт. Побежали за врачом, живущим на нижнем этаже, но у того были гости, и он не пожелал оторваться от застолья. Еще до приезда «скорой» Галина Смольянинова умерла от острой сердечной недостаточности. Игорь все это время сидел у Огневых, ему ничего не говорили.

Она предвидела такой исход – жаловалась на сердце (еще во время первых, неудачных родов у нее при обследовании обнаружился порок), баловала Игоря, отвечая на укоры соседей: «Когда меня не будет, кто о нем позаботится?» Но ее сестра Ирина Живописцева, побывавшая в Москве в начале ноября, запомнила сестру красивой, уверенной, постройнев-шей, спокойно реагировавшей на звонки мужа из Ленинграда. Видимо, это спокойствие давалось трудно. Окуджава до конца дней не простил себе смерти первой жены и судьбы сына, хотя о его вине в этом случае говорить трудно – развод давно стал неизбежным, и всё, что мог, он для первой семьи делал. Галина думала о новом замужестве, но не складывалось. Окуджава несколько раз звонил ей из Ленинграда, но в конце концов отношения сошли на нет.

Огневы вызвали в Москву едва успевшую вернуться во Владивосток Ирину, связались с родителями Галины – они немедленно приехали из Воронежа, где полковник в отставке Смольянинов жил с женой; из Свердловска прилетел брат Игорь. Вопреки легенде, Окуджава на другой день после смерти жены приехал из Ленинграда и пришел в траурный зал морга при Боткинской больнице вместе с Зоей Крахмальниковой, женой его друга Феликса Светова, но с родными первой жены встретиться наедине не решился. На семейном совете, решавшем судьбу Игоря, присутствовала Ашхен (Ирина Живописцева неуверенно вспоминает, что она была с сестрой Сиро).

Решено было сначала отвезти Игоря к деду и бабушке в Воронеж, туда же отправилась Ирина Живописцева. От Игоря скрывали, что мать умерла, врали, что она скоро поправится – но он, как признался потом тетке, догадался обо всем. Через полтора месяца Живописцевы забрали его во Владивосток. Там он прожил до 1967 года.

Вероятно, – на этом сходятся многие, – Окуджава должен был забрать сына в новую семью. Но привезти его в квартиру на Ольгинской, где и так было тесно, он не мог, а въезжать с новой женой в квартиру прежней, умершей, не мог тем более. Ольга вспоминала впоследствии, что с самого начала хотела взять Игоря в их семью, но против были Смольяниновы, винившие Булата в смерти дочери; другая сторона, как водится, не согласна и утверждает, что Булат был недостаточно решителен, а если б настоял – ему бы, конечно, отдали ребенка. Как бы то ни было, в феврале 1966 года Окуджава приехал во Владивосток по приглашению местного университета, вместе с Робертом Рождественским и одним из популярнейших графиков шестидесятых, рослым литовцем Стасисом Красаускасом. Выступали в ДК МВД, в университете, офицеры-подводники просили сделать вечер и для них, но воспротивилось армейское начальство. В результате пришлось устраивать встречу конспиративно – московских гостей пригласили на свадьбу одного из офицеров, там Рождественский читал, а Окуджава пел. Красаускас в этой поездке набросал один из лучших шаржей на Окуджаву: он стоит перед микрофоном, выгнувшимся коброй, и со сложной смесью брезгливости и тревоги на лице заклинает его.

Окуджава рассказал Живописцевым, что они с Ольгой получили возможность купить кооператив на Речном вокзале, снова влезли в долги и скоро переедут в Москву. Он хочет чаще видеться с Игорем, а Владивосток далеко. Сами Живописцевы не планировали уезжать из Советской Гавани – здесь Алексей служил и в запас не собирался. Выход нашелся: тесть с тещей переехали в Москву из Воронежа и поселились в квартире Галины. Игорь жил у них и регулярно виделся с отцом. Булат-младший вспоминает, что приходы брата воспринимал как праздник.

Старший сын Окуджавы Игорь рос мальчиком добрым, мягким, обаятельным, безвольным, разнообразно одаренным, но не чувствующим особенного влечения ни к одному занятию. Он сменил впоследствии множество профессий, от музыканта до мясника, большую часть жизни страдал от алкогольной, а потом и от наркотической зависимости, в молодости хипповал, отслужил в армии, неудачно женился, побывал под судом, чудом спасся от

тюрьмы, болел, бедствовал, перенес тяжелую операцию, лишился ноги и умер 11 января 1997 года, почти сразу после своего сорок третьего дня рождения. Отец пережил его на полгода.

В пятидесятых, в четвертом опять,
Сын мой родился, печальный мой, старший,
Рано уставший, бедой моей ставший,
В землю упавший… И не поднять.

Глава шестая
«ЖЕНЯ, ЖЕНЕЧКА И „КАТЮША“»

1

В августе 1962 года, на месяц приехав из Ленинграда, Окуджава подружился с Марленом Хуциевым: они были знакомы и раньше, но тесно сошлись на съемках «Заставы Ильича» в Политехническом. Начались регулярные поездки друг к другу и на дачи к общим друзьям – чаще всего к Григорию Аронову (1923–1984), артисту и режиссеру, влюбленному в песни Окуджавы и старавшемуся их использовать как можно чаще (именно они создали образ летней Москвы в «Каникулах Кроша» – экранизации детективной повести их общего друга Анатолия Рыбакова). На даче у Аронова Хуциев познакомил Окуджаву со своим оператором Петром Тодоровским, снявшим в 1956 году «Весну на Заречной улице» – дебютный фильм Хуциева и Феликса Миронера. Потом он работал у Хуциева на одном из лучших оттепельных фильмов «Два Федора». Тодоровский, не имея музыкального образования, виртуозно играет на гитаре и поет песни на чужие стихи (случалось, и подрабатывал этим в голодной юности). Ради знакомства он сыграл Окуджаве «Вы слышите, грохочут сапоги». Сам Окуджава никогда не мог изобразить на гитаре мелодию, Тодоровский предложил ему подыграть и попросил спеть – «Нет, я привык под свой аккомпанемент». Они друг другу приглянулись – сблизил схожий фронтовой опыт: Тодоровский, в сорок четвертом добираясь на фронт выпускником Саратовского пехотного училища, так же голодал, как Окуджава в сорок втором, и тоже вынужден был на станции обменять на продукты шинель и смену белья.

Он снимал в то время свою первую картину «Никогда» (вместе с Владимиром Дьяченко) и присматривал сценарий для полноценного дебюта. Ему уже было ясно, что это должен быть фильм о войне – он вспоминал ее с годами все чаще, как и большинство фронтовиков: в первые десять лет старались забыть, а потом, наоборот, именно в этой памяти, прежде подавляемой, искали опору; к концу шестидесятых оказалось, что это вообще было главное в жизни, – все прочее не могло с ней сравниться ни по осмысленности, ни по насыщенности. Не то чтобы война была хороша – просто послевоенная жизнь оказалась второсортна, в особенности после краха оттепели, когда рухнули очередные

надежды. Война становится единственным, что еще скрепляет нацию. На чем тогда удержались? В поисках ответа на этот вопрос Тодоровский начинает набрасывать сценарий о своем друге-курсанте Юрии Никитине, убитом в 1944 году. Себя он выводит под именем Семена Мурги. Прочитав «Школяра», он приглашает Окуджаву в сценаристы. В сущности, киноповесть «Пусть всегда будет солнце» – двойной автопортрет соавторов: невысокий хитроватый одессит Мурга опекает и поддерживает романтичного, долговязого, большеглазого Никитина, чувствуя в нем некую тайну: ведь именно Никитина выбирает красавица Зоя, живущая по соседству с училищем. И солдаты почему-то уважают его, и старик-поляк, у которого во время боев сгорел хутор, соглашается разговаривать только с ним. Сюжетная схема – дружба хитреца и романтика, их общие приключения, непобедимость этого тандема – встречается сплошь и рядом, вспомнить хоть Коконнаса и Ла Моля из «Королевы Марго»; впоследствии эта же схема сработала в куда более знаменитом фильме Евгения Карелова «Служили два товарища» по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида, причем главные герои – долговязый Янковский и коренастый Быков – напоминают Никитина и Мургу даже внешне.

Окуджава охотно согласился поработать с Тодоровским, ибо был на мели: после разноса «Тарусских страниц» началась опала, из «Литгазеты» пришлось уйти, в Ленинграде постоянной работы не было. Кино в те времена обеспечивало куда лучше литературы – за сценарий Одесская киностудия заплатила четыре тысячи на двоих. Сочинялся он легко – Тодоровский достал в родной Одессе три путевки в правительственный санаторий на морском берегу, пустовавший по случаю несезона. Стоял мягкий январь шестьдесят третьего. Окуджава не был официально расписан с Ольгой, пришлось выкупать три номера – в одном жила молодая пара, в другом Тодоровский, а третий служил рабочим кабинетом. Тодоровский вспоминает, что немногочисленное партийное начальство, выезжавшее на зимний отдых, – в основном из низовых партийных организаций, поскольку городские и областные чиновники оттягивались летом, – занималось чем угодно, кроме чтения: ни одного из них нельзя было увидеть с книгой. Окуджава изобрел особого персонажа Нечитайло и сочинял его приключения. Они с Тодоровским довольно быстро написали канву (эпизод с «птицами», когда необстрелянный новичок приезжает за фронт и принимает свист пуль за птичьи голоса, был напрямую взят из «Школяра»), а заканчивать повесть Тодоровский через два месяца приехал в Ленинград. Тут они чуть не рассорились: Окуджава занимался

поденщиной, переводами, зарифмовывал подстрочники панамского автора-исполнителя Карлоса Франсиско Чангмарина – латиноамериканские гитаристы издавались, а родные, лишенные всех прочих заработков, должны были их переводить и благодарить за такую милость.

Перевод «Песен Панамы», выполненный без божества, без вдохновения и без удовольствия, вышел в 1963 году с язвительным предисловием Окуджавы – как раз о том, что Чангмарин всенародно любим у себя на Родине, что гитара – инструмент протеста… За книгу переводов платили полторы тысячи, из которых примерно треть вычиталась за подстрочники. До осеннего грузинского цикла он в шестьдесят третьем писал мало, общественная обстановка не добавляла оптимизма, пространство свободы таяло на глазах, – в общем, ему было не до сценария. Вдобавок лучше всего ему работалось по утрам, и Тодоровский вынужден был ждать вечера, когда он отработает ежедневный урок и придет к нему в гостиницу. А к вечеру оба уже перегорали и сочинить ничего не могли – режиссер рассердился и вернулся в Одессу дорабатывать повесть в одиночестве. Летом шестьдесят третьего он представил ее на киностудию и получил обратно со скептической рецензией классика советской кинодраматургии Евгения Габриловича (1899–1993).

Габрилович («Машенька», «Два бойца», «Коммунист») был, что называется, крепкий профессионал – и очень хороший человек. Он искренне пытался этот сценарий спасти, хотя отлично понимал меру его непроходимости. Высказанные им претензии максимально смягчены, но чувствуется, что искренни: человек защищает не официальную точку зрения, а личное убеждение, разделяемое тогда большинством. «Значит ли это, что мы должны показывать войну как нагромождение смертей, ужас которых в том, что они ничем не оправданы, бессмысленны в самом внутреннем, сокровенном смысле своем? Гибнет хороший, чудесный юноша, который мог бы прекрасно жить, который только-только начал жить, только-только влюбился, только-только увидел жизнь. Зачем?

Ответ: потому что война бессмысленна.

Это – ответ наших авторов.

Но война – не только ужас, гибель и смерть, где и вправду немало бессмысленного, но война для советского художника – это подвиг миллионов простых людей во имя торжества нашей советской жизни. Это – смерть, но смерть советских людей, воспитанных не вообще «где-то на земле», а в условиях нашей жизни, со своим особым строем мыслей и чувств, который так отличает их. Ведь герой сценария не «вообще жил», а жил в

условиях советской действительности, учился в советской школе, – где это? Оговорюсь – надо ли выражать это торжественно, декламационно? Нет. Но это советское должно существовать в самой ткани сценария, присутствовать в глубинах повествования – иначе чем же отличается герой наших авторов от немецких мальчишек, скажем, картины «Мост», где та же бессмысленность и отчаянная ненужность гибели?

(«Мост» – прославленный западногерманский фильм Бернгарда Викки, снятый в 1959 году по роману Манфреда Грегора о бессмысленной гибели подростков из гитлерюгенда в последние дни войны; он был в советском прокате. – *Д. Б.)*

Итак, первый и главный упрек к сценарию: он рассматривает войну под углом зрения бессмысленности жертв и как бы отстраняет от себя мысль о том, что жертва, гибель, подвиг во имя идей – не бессмысленны, не никчемны, а, напротив (если эта идея прекрасна и благородна), исполнены глубокого смысла и высокого назначения. В сценарии есть бессмысленность смерти и нет величия подвига во имя советской жизни. Сценарий зовет к проклятию войне, но не к подвигу, не к борьбе, пусть хотя бы на самом ограниченном участке войны, где действует всего лишь стрелковая рота. Мне кажется, что выправить это можно, только (при очень большой работе) повернув сюжет так, чтобы подвиг гражданский, человеческий, воинский подвиг юноши, еще совсем-совсем зеленого, неловкого и несмелого, встал бы во главу угла. <…>

Написан сценарий людьми талантливыми, умными и тонкими. В нем очень много хороших сцен; отличное знание всего, что касается войны – знание глубокое, человечное, неповерхностное, нешаблонное.

Поэтому столь трудно нанести этой работе удар – и все же без решительной доработки, без коренного устранения сентиментального пацифизма во имя показа подвига <…>, – без такой углубленной большой работы возможность постановки фильма по этому сценарию весьма мала».

Этот текст, датированный 8 июля 1963 года, написан не для показа начальству, а для внутреннего употребления. Габрилович действительно так думал, и его система аргументов посвоему логична. Люди выработали массу способов борьбы с ужасом и бессмысленностью смерти – тем более смерти на войне. Где не работают религиозные утешения – спасают идеологические: во имя подвига, во имя Родины… Смерть как таковая – невыносимо абсурдна, особенно если гибнет молодой и прекрасный герой, не успевший ничего увидеть и совершить. А если авторы на этом фиксируются, позволительно их спросить: во имя чего?

Чтобы больше не было войны? Но это от нас не зависит. «Кровь из жил выпусти, воды налей, тогда войны не будет», – говорит старик Болконский пацифисту Пьеру, и не собственный ли толстовский голос тут слышен?

Чтобы перестали воспевать жестокость, называть подлое великим, умиляться ужасному? Но такое восхваление – одна из немногих психотерапевтических практик, способных утишить боль потери. Матерям погибших солдат нельзя объяснить, что они погибли бессмысленно, – это добьет их, лишит последнего утешения.

В этом главное противоречие советского военного кинематографа: в чем его сверхзадача? Воспеть подвиг – значило одновременно воспеть идею, во имя которой гибли; допустить, что гибли за Россию, а не за коммунизм, немыслимо. Войну выиграло поколение, знавшее Россию только советской, рожденное сразу после революции или незадолго перед ней. Так что от идеи никуда не денешься. А воспевать ее в том виде, в каком она пребывала двадцать лет спустя, – было уже трудно: она выдыхалась.

Именно отсутствие этой идеи ввело Габриловича в заблуждение, потому что он был героем и глашатаем первой оттепели, создателем «Коммуниста», и для него все, что не декларировало идею напрямую, отдавало абстрактным гуманизмом. Он привык работать в другой эстетике. Тут противоречие между двумя оттепелями особенно наглядно. Пора разобраться с приставшим к Окуджаве ярлыком пацифиста. Несмотря на все свои декларации – «я ненавижу войну», «война не бывает великой», – никаким пацифистом он ни в жизни, ни в творчестве не был. Это же касается и Тодоровского. Пацифист зовет к примирению, учит договариваться со злом, избегать конфронтаций, выше любых принципов ставит человеческую жизнь – это никак не про Окуджаву. Это определение – одно из немногих, на которые он обижался. «Получше их бей, а не то прослывешь пацифистом», – напутствует королева престарелого мужа, провожая его «в поход на чужую страну». Окуджава всю жизнь был в плену военной символики и метафорики, несмотря на ограниченность собственного военного опыта; ненависть к бессмысленной жестокости, к братоубийству, к вбиванию клиньев между своими не отменяет для него необходимости отстаивать свою правду. Его герой – грустный солдат, а не дезертир. Он позволяет себе скорбеть о своей участи, но не бежать от нее. Даже из поздних стихов эта военная семантика никуда не исчезнет – «Выходит мое поколенье в свой самый последний поход». Пацифист не одобрил бы стрельбу по парламенту в 1993 году. И

Светлов, его предшественник, никакой не пацифист: «Я стреляю, и нет справедливости справедливее пули моей».

Больше того: киноповесть «Пусть всегда будет солнце», переименованная для вящей советской суровости в «Верность» – не антивоенная. Война – ад, но никуда не денешься; «зеленые крылья погон» – намек на ангельский чин, и десантники в белых маскхалатах тоже не просто так уподоблены ангелам в его ранних стихах. Окуджаву и Тодоровского занимает другое: за счет чего человек на войне в конце концов остается человеком, не превращается ни в труса, ни в зверя? На каких глубинных опорах удерживается хрупкая, уязвимая, беззащитная человечность? Дело ведь не в советскости, хотя и в ней тоже, и кричать о ней – значит только компрометировать ее. Дело в душе, и она оказывается бессмертна – вот на чем настаивает этот сценарий. Из Никитина получается мститель, но убийца – не получается; и милосердие это в нем проснулось именно на войне. Ведь в тылу, в училище, он задержал воровку-повариху, тащившую детям кусок мяса из курсантского котла – а ведь как просила: «У меня ж двое сынов на фронте… И со мной еще два младшеньких… У тебя ведь тоже родители…» Он бы ее, может, и отпустил, да разводящий подошел. А вот старого лысого немца, ползущего к нему на коленях и умоляющего теми же самыми словами «кляй-не киндер», – трясущейся рукой показывающего, насколько они «кляйне», – он пожалел, хотя кругом не мирное тыловое училище, а бой. И финал киноповести – этот немец, с поднятыми руками бредущий через освобожденные города, через победный русский строй, – лучшее свидетельство победы. Потому что сценарий Окуджавы и Тодоровского – о преображении. О том, что победа не сводится к возмездию; о том, что победить – значит встать выше противника, а не уравняться с ним (и тем более не стать хуже, как призывают во все времена иные штабные патриоты). Эта глубоко христианская мысль – об игре на повышение, о милосердии победителя, о преодолении ненависти – в полный голос зазвучала в оттепельном кинематографе, в фильме того же Хуциева «Был месяц май», где Тодоровский снялся как актер; в «Мире входящему» Алова и Наумова, которых тоже топтали за пацифизм…

Здесь вскрывается самая суть этой второй оттепели, главное ее отличие от первой: она опиралась не на идеологию, забиралась глубже, искала другие обоснования советского. Точней всего будет сказать, что, если первая оттепель (1954–1958) пыталась реабилитировать советскую власть идеологически, вторая волна (1961–1964) обосновывала ее онтологически и нравственно; если хотите, то и религиозно. Сценарист пятидесятых выстроил бы

сверхзадачу так: мы победили, потому что мы – граждане первой в мире страны рабочих и крестьян, носители единственно верного мировоззрения. Сценаристы шестидесятых – а также их единомышленники в литературе, музыке, театре – мыслят иначе: мы победили потому, что мы честней, добрей и человечней.

Вопрос о том, что делает человека человеком, – главный вопрос советского военного кинематографа, впервые начавшего ставить экзистенциальные проблемы, поскольку только на военном материале их и можно было решать в подцензурные времена; уже в шестидесятые на него отвечали двояко. Для одних на первом месте оказывались родовая архаика, зов традиции, голос личной мести; для других – способность подняться над всем этим. Родина для Окуджавы – культурное и духовное, а не почвенное понятие (что и предопределено всей его биографией – смешанным происхождением, кочевым детством, долгим бездомьем). И победа в войне может быть только нравственной, а не силовой, – об этом и кричал фильм «Верность», в котором было не больше пацифизма, чем в христианстве. А в христианстве его нет.

Дорабатывать сценарий Окуджава не стал. Он ознакомился с отзывом Габриловича и посоветовал Тодоровскому ничего в картине не менять, ограничившись косметическими правками. Возможно, ему противны были бесконечные переделки, но вероятней всего, он просто понимал, что подход Габриловича устаревает на глазах и нужны будут фильмы другого плана – именно такие, как «Верность». С Одесской киностудии летели негодующие письма: вы не участвуете в доработке! Мы вынуждены будем расторгнуть договор! Окуджава молчал. В конце концов, изменив финал, вставив идеологизированный эпизод с принятием присяги в училище и убрав фрагменты никитинского дневника, показавшиеся Габриловичу лишними (в смысле ремесла у него был глаз-алмаз), Тодоровский сумел запуститься с картиной и уехал снимать ее в деревню Старая Маячка под Одессой. Однажды, обходя отрытые для съемок окопы, он обнаружил в одной из них Окуджаву, который, подперев щеку рукой, меланхолически наблюдал за происходящим. Он провел на съемках две недели, знакомя местное население со своим песенным творчеством и дегустируя деревенский самогон. Никитина играл Владимир Четвериков, Мургу – Александр Потапов, Окуджава с ними сдружился (даром что оба родились за год до его мобилизации) и стал любимцем всей группы.

Летом 1965 года только что законченная картина отправилась на Венецианский фестиваль. Тодоровский доделал

последний монтажный вариант буквально за день до отъезда – выбросил из готового фильма две последние части. Окуджава поначалу обиделся, но потом признал, что выхода у Тодоровского не было. В результате фильм оказался почти целиком «тыловым» и заканчивался стоп-кадром первого боя. Судьба героев неизвестна, хотя во всем их облике засквозила обреченность. Самого Окуджаву, однако, картина не удовлетворила, он вспоминал о ней неохотно: получилась хорошая вещь, но – не его. Самые сильные по-режиссерски куски фильма Тодоровского – постепенное приближение к фронту, появляющиеся на пути тут и там признаки войны: взорванный мост, разбитая станция, солдаты, едущие с передовой… После венецианского пресс-показа критики пеняли на сцену присяги, чужеродную, плакатно-наглядную. Тодоровский это предвидел и специально смонтировал картину так, чтобы вставной эпизод изымался из ткани повествования без ущерба для фильма; даже и по звуку все было сделано виртуозно. Перед конкурсным показом режиссер взял поллитровку, предусмотрительно прихваченную из России, и отправился к киномеханикам. Ножницы и ацетон нашлись. Тодоровский аккуратно вырезал из фильма три минуты, и «Верность», прошедшая в авторском варианте, получила приз за лучший дебют, а год спустя на киевском всесоюзном фестивале – еще и приз за разработку современной темы, даром что тема была совсем не современная. Разве что в высшем смысле, что и доказала следующая сценарная работа Окуджавы, вышедшая на экран два года спустя.

2

Владимир Яковлевич Мотыль родился 16 июня 1927 года. Его отец был арестован и сослан на Соловки, когда сыну было три года. Через год он погиб. Репрессированы были все братья и сестры матери, а после войны в ссылке на Северном Урале (вместе с сыном) оказалась и она сама. Она работала воспитательницей в колонии для малолетних преступников (выручила давняя стажировка в коммуне Макаренко). Времени на воспитание сына, по воспоминаниям Мотыля, у нее не оставалось, и воспитывала его кинопередвижка. Он мечтал о кино и ни о чем другом, но ВГИК с такой анкетой не светил. В 1943 году он поступил на актерское отделение Свердловского театрального института и пять лет спустя окончил его; потом получил второе образование, заочно окончив историко-филологический факультет Свердловского университета. Ставил он во многих

городах Урала – в том числе и в Свердловске, и в Нижнем Тагиле (это совпадение особенно расположило Окуджаву к нему). В 1955 году возглавил Свердловский театр юного зрителя, прославившийся на всю страну, но три года спустя ушел оттуда на Свердловскую киностудию простым ассистентом, поскольку мечта о кино не отпускала. С тридцати лет он работал только в кино, но первую постановку смог получить только в Таджикистане. Там он снял иронический парафраз «Первого учителя» Кончаловского – фильм «Дети Памира» о красноармейце, назначенном обучать маленьких таджиков всей школьной премудрости, от грамоты до географии. Получилась прелестная картина, удостоенная госпремии Таджикской ССР и нескольких дипломов. Мотыль понял, что теперь ему на короткое время можно все. А картина была у него придумана давно. Прочитав «Школяра», он полюбил эту вещь на всю жизнь (из песен Окуджавы слышал немногие, а прозу оценил сразу) и понял, что хочет сделать кино по ее мотивам: не на этот сюжет, но с этой интонацией.

Он встретился с Окуджавой еще в Ленинграде в конце 1964 года. Окуджава болел гриппом, лежал печальный и небритый.

– Ну-у-у, – протянул он в своей манере, – я не знаю. Я мало писал для кино.

– А и не надо для кино, – сказал Мотыль. – Пишите, как в «Школяре».

– Но «Школяр» написан, весь мой фронтовой опыт там.

– Не обязательно из опыта. План будет мой, за вами только диалоги.

– Ну, в этом я кое-что понимаю, – сказал он с достоинством.

Сложность, однако, была в том, что литературный критик, его польский спутник Владимир Огнев к тому моменту перешел в Экспериментальное творческое объединение, созданное на «Мосфильме» Чухраем, и, зная ленинградские стесненные обстоятельства Окуджавы, предложил ему написать сценарий к двадцатилетию Победы. Окуджава уже придумывал киноповесть «Ах, Арбат, мой Арбат», которую предполагалось подать на «Ленфильм». Это история ребят с его двора – тех, кого он оставил в сороковом, не сумев встретить войну вместе с ними. Она сохранилась. «Мосфильм» в 1966 году ее окончательно отклонил, сославшись на то, что использованный Окуджавой материал уже отражен во множестве недавно вышедших военных лент, но аванс взыскивать не стал. А повесть хорошая, и фильм мог быть интересный.

Отец главной героини – Зои (в заявке – Тони) Скворцовой, сочиняющей странные песенки, – работает водителем автобуса.

Зоя собирается в военкомат, «потому что не может представить себя вдали от тех мест, где совершается битва. Но ее не берут, а друзья уходят. И в просветах между дежурством на крышах по ночам во время налетов, между военными буднями, захватившими ее, она ведет свою упрямую тяжбу с военкоматом. Трудно сказать, сколько всевозможных хитроумных способов попасть на фронт испробовала она. Смешны, грустны и прекрасны ее старания. Хрупкая, насмешливая и романтичная дочь Москвы крепкой веревочкой связана по рукам и ногам со своим поколением».

(Это интересная у него двусмысленность – связана с поколением по рукам и ногам; выходит, это чувство братства было для него не только стимулом, но и путами?)

«Однажды она пытается попасть во фронтовую бригаду артистов. Перед комиссией она исполняет свою песню. Но строгая остроносая женщина равнодушно бракует ее: „Вы же не умеете петь, милая…“

Случается так, что они обе попадают в одно бомбоубежище. И там, в тесноте и тревоге, Таня поет маленькой девочке с фикусом в руках: «В лесу родилась елочка…», а кто-то кричит из темноты: «Да тише вы, черт!» И обрывается песня, но тут же начинается новая, та самая, что звучала перед комиссией. И затихает подвал. И строгая остроносая женщина в своем углу в своем горе молча плачет».

Зое-Тане долго не удается попасть на фронт. «И вот свершилось. И она становится. официанткой в столовой на аэродроме. Ах, она думала, что это будет, по крайней мере, у передовой, а тут – глубокий тыл. Но она работает и поет свои песни, и совершает всякие добрые дела, потому что не совершать их не может.

Ей удается стать связисткой. Теперь-то она попадет на передовую. Но она сидит в тихом штабе.

Она становится санитаркой. Неужели и теперь. Военная фортуна насмешлива. Она ездит в санитарном поезде… Фронт стремительно катится на восток.

Ее определяют регулировщицей. Машины идут все мимо, мимо, на фронт. Она только провожает их. провожает. Но рождаются за песней песня. Маленькая капелька ее доброты, верности, любви, мужества – течет в большом потоке.

Что-то там происходит с ней, что-то значительное. Кому-то она приходит на помощь, совершает что-то важное, прекрасное.

И попадает в госпиталь. Все кончается счастливо. Она жива-здорова. Кончилась война. Лето на арбатском дворе. Жив отец, брат, почти все товарищи, кроме одного. Родина свободна…

Потеряла она голос. Собственно, и голоса-то никакого не было. Потеряла, не может петь.

Что-то обязательно пропадает, что-то приносится в жертву ради родины. Одни отдают жизни, другие – «пустяки». И не задумываются в этот миг об этом, думают о другом, о главном. Вот ведь в чем дело.

Это фильм о моем поколении, смешной, грустный и высокий, как и оно само».

Заявка неумелая – «что-то там происходит с ней, что-то значительное», – но совершенно в духе Окуджавы: контрапункт счастья и утраты, общего праздника и личной потери. Особенно любопытен здесь автопортрет в женском облике. Об этих автопортретах мы поговорим позже, а пока заметим, что Окуджава упорно передоверяет свой дар женщинам, а себя изображает то фотографом, то мастером по выпиливанию рамочек. Петь – немужское, несерьезное занятие, слишком пафосное, что ли.

Видно, что ему хотелось вставить в сценарий (и тем легализовать) как можно больше песен, и он предлагал Мотылю свой сценарий об Арбате, но режиссер мечтал о трагифарсе. Он сам написал заявку авантюрной комедии о войне, поставив в центр двух персонажей – связистку и школяра, невезучего рядового, который все время дуриком спасается, вылезая из безвыходных положений. Заявку утвердили, и в мае 1965 года они уехали в ялтинский Дом творчества – писать сценарий.

У Окуджавы (как, впрочем, и у Мотыля) было удивительное свойство попадать в собственные сюжеты, предсказывать и притягивать описанное. Именно в мае шестьдесят пятого с ним произошла трагикомическая, чтобы не сказать идиотская история, описанная все в той же «Выписке из давно минувшего дела». Иван Иванович отбывает в ялтинский Дом творчества, а его двадцатитрехлетняя жена, названная для фольклорности Ангелиной Петровной («Прощай, Ангелина Петровна, неспетая песня моя»), остается в Москве. «Иван Иваныч наслаждался ялтинским житьем, весной, работой, но скучал по молодой жене и досадовал на себя самого за излишнюю щепетильность: большинство писателей приехали с женами. Он ежедневно звонил ей и клялся, что в следующий раз они непременно поедут вместе. Она смеялась в ответ и утешала его… Но однажды обычно счастливый ее голосок прозвучал тревожно и опустошенно. Она говорила задыхаясь. Ее рассказ состоял из недомолвок и намеков: какой-то телефонный звонок и женский голос с сильным иностранным акцентом, странные предложения… Лондон… Москва… Ленинград… Густой туман из страха и отчаяния

клубился меж Ялтой и Москвой. Она не знала, как поступить, и не то спрашивала совета, не то сама расточала нервные советы, и перед Иваном Иванычем сразу же померкли приморские пейзажи. Сначала он пытался превратить все в шутку, чтобы вывести ее из состояния шока. „Ты фантазируешь“, – сказал он. „Я не фантазирую, – совершенно спокойно ответила она, – просто это не телефонный разговор…“ – „Это что, опасно? – спросил он, мрачнея. – Действительно опасно?“ Она снова пыталась ему что-то объяснить, и вдруг он понял, что ее иносказание имеет отношение к английской пластинке…

Он целый день ходил сам не свой. Долгий путь его собственной жизни вновь, уже который раз, открылся перед ним. В словах, в интонациях Ангелины Петровны он расслышал знакомое предупреждение о давней, привычной угрозе. Да, вдруг вспомнилось: и отец, поставленный к стенке в тридцать седьмом году, и мать, вернувшаяся к жизни после почти девятнадцати лет лагерей и ссылки. И все это был и его опыт. Он всегда страшился нового крушения, он презирал себя за мелкую дрожь в коленях и, благословляя вожделенный граммофонный диск, первый в его жизни, еще не тронутый им, но уже существующий в природе, ненавидел желтолицего неведомого заморского шпиона с искаженной мордой, внесшего сумятицу в его жизнь.

Вечером жена позвонила снова. Она ждала совета. Сквозь помехи и ее наигранное спокойствие до него постепенно дошла суть происшедшего. Ей позвонила женщина. Она говорила с сильным английским акцентом. Она отрекомендовалась женой этого шпиона, то есть она сказала, что она жена господина Джона Глоффа, который издал диск господина Отара Отарыча. Ее муж издает журнал и выпускает книги подпольных авторов, и она приехала, чтобы увезти из России рукописи подобных книг.

– Я тут имею разний адресе, – сказала гостья, – беру там тоже рукопис, а потом прихожу здесь, у вас, суббота, эт севен о'клок, о'кей?

– О'кей, – сказала Ангелина Петровна побелевшими губами и уронила трубку.

И вот она повествовала все это с помощью различных иносказаний и намеков, и ее дрожь долетала сквозь тысячи километров, и он сам начинал дрожать и сокрушаться, что вот она там, молодая, вовлечена в это безумие, бедняжка, и он сам теперь непонятно кто: то ли преступник, то ли ответчик за чужие грехи…

– Слушай меня! – закричал он в трубку. – Немедленно иди к Филину. Пусть Филин этим занимается. Это его работа. При чем тут мы с тобой?!.. Кто? Ну генерал, наш генерал, поняла? У нас в

союзе… Пусть он сам расхлебывает!..

– А если это хорошая женщина? – трезво прошелестела Ангелина Петровна.

– Ничего себе хорошая… – крикнул он из ялтинского рая. – Я знаю, как это бывает!

– Но ведь это похоже на предательство, – вновь прошелестела она, и он отчетливо увидел ее плотно сжатые прекрасные губы.

– Нет, нет, делай, что я говорю! – потребовал он. – Еще этого не хватало, чтобы мы занимались шпионами!..

И она отправилась к генералу.

– Это жуткий шпион, – сказал Филин, перебирая бумаги в ящике стола, – мы его давно знаем. Мерзавец, каких свет не видывал. Он неспроста прицепился к Отару Отарычу, – и с интересом посмотрел на Ангелину Петровну, сидящую перед ним на стуле в независимой позе и с бессилием в зеленых глазах. Она рассказала ему ситуацию. Филин был рад помочь молодой семье.

– Какая наивность! – воскликнул он, но без осуждения. – Мы с нею поступим так. В субботу к вам придет наша женщина. Вы ее отрекомендуете вашей родственницей, ну, допустим, тетей, да? – Она покорно кивнула. – Ну вот, значит, придет ваша тетя, и вам уже ни о чем беспокоиться не нужно…

Ангелина Петровна вообразила себе женщину с большим револьвером в руке. Звуки короткой борьбы и торжествующие восклицания. Она поведала это генералу будто бы в шутку, с изысканной насмешливостью, но оргсекретарь прыснул.

– Насмотрелись шпионских фильмов? – спросил он по-родственному. Она кивнула удрученно. Взаимопонимание было полное.

Нервы были на пределе. Тоскливая мыслишка о предательстве время от времени покалывала Ангелину Петровну, но тут же гасла. То ли не хотелось уже об этом думать, то ли генеральский азарт передался ей – понять было трудно. Во всяком случае в субботу, ровно в шесть часов вечера, в дверь позвонили.»

Здесь мы прервем рассказ Окуджавы, потому что сама Ангелина Петровна, непосредственная участница событий, излагает их иначе. Визита к Филину – Ильину – и даже звонка ему не было и быть не могло, ибо проживала она в то время еще в Ленинграде. Гротескная сцена с явлением «нашей женщины» – уютной тетеньки с бородавкой под носом – с первой и до последней строки плод веселого окуджавовского воображения. Что до посланницы Джона Глоффа (он же Александр Флегон), она действительно явилась, но вместо обмена диссидентскими рукописями и прочей подпольной деятельности протянула Ольге британский сувенир – ночную сорочку изумительной красоты,

сказав, что является давней почитательницей творчества Окуджавы и хотела бы сделать приятное его жене. На этом они расстались.

Сценарий был написан за месяц. Окуджава вспоминал в предисловии к вышедшему в 1968 году в «Библиотечке кинодраматургии» отдельному изданию сценария (с витиеватым подзаголовком «Необыкновенные и достопоучительные фронтовые похождения гвардии рядового Евгения Колышкина, вчерашнего школяра»):

«Писали мы так. Садились где-нибудь на скамеечке в каком-нибудь глухом парке и начинали рассказывать друг другу о своем герое все, что приходило в голову. При этом мы отчаянно хохотали. Но на бумаге получалось не смешно. Это нас очень мучило и удручало. И мы встречались уже в другом парке и снова обговаривали эпизод за эпизодом. С каждым разом мы смеялись все меньше и меньше, а на бумаге, как ни странно, становилось все смешнее и смешнее. Это уже начинало отдавать мистикой, и мы готовы были сдаться перед темными силами природы, если бы нас не вдохновлял договор и не связывали сжатые сроки. И вот сценарий был написан и пошел, как говорится, по рукам очень знающих, искушенных и компетентных лиц.

И тут мистика вспыхнула с новой силой. Вокруг сценария разгорелись споры: стоило, например, одному объявить эпизод слабым, как тотчас другой считал именно этот эпизод нашей творческой удачей. Стоило третьему попытаться доказать, что ТАКОЙ герой не мог полюбить ТАКУЮ героиню, как четвертый возражал, утверждая, что именно ТАКОЙ герой и мог полюбить ТАКУЮ героиню. Пятый говорил, что это настоящая комедия, но в ней не хватает кавалерии, что добавило бы настоящего комизма. Шестой жаловался, что ему не смешно, но можно спасти положение, если героем сделать девушку, а не молодого человека. Седьмому сценарий понравился безоговорочно и прежде всего тем, что в нем никто не погибает. «Давно не видел такой приятной войны, – сказал он. – Это очень своевременно в наш суровый век».

Мы засели за переделки. В первую очередь Владимир Мотыль, отличающийся крайним упрямством, решил внести в комедию трагический элемент. Я по слабости духа ему не противоречил. Мы ввели сцену убийства, кавалерию в большом количестве, молодого человека сделали пожилым и т. п.

Изучив наш труд, знатоки посоветовали нам вывести из сценария кавалерию, оставив только «катюши», никого не убивать, сделать пожилого человека молодым и т. п.

Мы снова засели за переделки и все восстановили в прежнем

виде, кроме одного – трагическая сцена осталась.

О съемках картины можно было бы рассказывать много интересного и смешного (более смешного, чем это есть в нашем сценарии), но это – производственная тайна. Поэтому я и умолчал, чтобы вам, уважаемые зрители, не омрачать свой досуг, читая описания всяких сложностей и несообразностей, чтобы все у вас шло легко, красиво, как по маслу».

Этот сардонический текст с его явными издевательствами над «знатоками», обозначающими цензоров, с пародией на традиционную лакировочную ориентацию советского кино – «легко, красиво, как по маслу», – в целом близок к истине: так они и работали: Мотыль писал план эпизода, вместе они наговаривали реплики, потом Окуджава записывал. В описании Мотыля работа над картиной выглядела так:

«Мы уехали в Ялту в дом творчества писателей и провели там месяц. Это был май. А день рождения Булата – 9 мая. Накануне Дня Победы он всегда уезжал из Москвы. Страшно не любил славословий в свой адрес, тостов за талант, за здоровье и т. д. Работа над „Женечкой…“ строилась так: я давал конструкцию эпизода, объяснял Булату, что должно произойти между героями в эпизоде, и примерно намечал, о чем они говорят. А вот весь юмор, как они говорят, ни с чем не сравнимая ироничность – всё это было в руках Булата. Он писал диалоги, как под диктовку, почти начисто, без помарок. И дело двигалось у нас довольно быстро. Я брал его диалог, что-то сокращал, иногда дописывал. А он брал сцены, написанные мною, главным образом описания действий героев, тоже что-то поправлял, и мы двигались дальше, довольные друг другом. Споткнулись мы на эпизоде, когда Женя Колышкин попадает к немцам с посылкой. Это у меня было придумано еще в заявке. Впрочем, в основу лег реальный случай, описанный в одной из фронтовых газет. Здесь Булат отказался от участия в диалогах. Он говорил: „Приключенческие эпизоды мне неинтересны“. И весь эпизод мне пришлось писать самому».

Правильно говорил: этот эпизод в сценарии самый недостоверный, – «бывает не всегда правдоподобна правда», – но диалоги в нем, правду сказать, не хуже окуджавовских. Видимо, Мотыля вдохновляло раздражение против соавтора, и он слегка шаржировал его в этой сцене: Колышкин, убеждающий немецкого переводчика Зигфрида, – вылитый Окуджава. «Послушайте, вы им объясните, ведь это же глупо, бессмысленно. Вы же понимаете, что ваше дело. сами понимаете. Зачем же усугублять? Вы слыхали про Ялтинскую конференцию? Вот я живу на Арбате, возле зоомагазина. Это от площади.» Кажется, это единственный эпизод в фильме, где мера условности дотягивает наконец до притчи.

«А вот, к примеру, диалог Колышкина по телефону с Женечкой, когда Захар Косых, охраняющий героя, воспринимает слова, сказанные им Женечке, как слова, обращенные к нему лично. Вот эту остроумную сцену Булат написал меньше чем за час. И вот я застрял на ситуации, когда Колышкин попадает с посылкой к немцам и встречает с ними Новый год. Писатель Анатолий Рыбаков, который тоже в это время жил в доме творчества, каждое утро спрашивал нас: „Ну так как? Вернулся ваш Колышкин от немцев или всё там?“ Мы отшучивались: „Помоги его вытащить. Как он от них может уйти живым? Что должно произойти?“ В общем, нам кое-что казалось неоправданным. Проблема была не в том, как он выбрался от немцев, а как уцелел, вернувшись к своим, и не попал в руки Смерша. В конце концов ларчик мы открыли просто: наш непьющий герой перепил и у немцев, и у своих. И лейтенант, их командир, вместе с друзьями Жени ему не поверили, отнеслись к рассказу о том, что он побывал у немцев, как к пьяной галлюцинации.

Когда материал был смонтирован вчерне, Булат посмотрел на всё и сказал: «Володя, ты знаешь, я разочарован». Он был краток и жестко откровенен. (Его дружеское участие всегда сопровождалось полной откровенностью.) «То, что было задумано, не получилось, – сказал он мне. – Ведь мы писали эксцентрическую комедию, а это. какая-то грустная история, Женечка погибла. У нас ведь в сценарии этого не было. Это твои импровизации на съемках. И вообще я тебе должен сказать, что, когда мы писали сценарий, я представлял себе, что Женя Колышкин – это я, а когда увидел Олега Даля, я понял, что наш главный герой – это ты». Я ему отвечаю: «Булат, себя ты выразил так ярко в повести 'Будь здоров, школяр'. Но ведь здесь совершенно другой характер. И я, естественно, переносил на него пережитое мною. Я вообще и в театре, которому отдал десяток лет, и в кино всегда сопереживал главному герою. Я просто не могу не идентифицировать себя с ним». Тогда мы расстались, так и не поняв друг друга. Но когда Булат попал в битком набитый зрительный зал, когда услышал зрительский смех до слез, когда началось шествие картины под злобный вой официальной критики, обвинившей нас в пацифизме, в антигероике, в насмешках над святынями, тогда он оценил фильм. Тогда он понял, что не имеет значения, на кого похож главный герой. И ему хватило улыбки, когда, как в его песне, «били под ребра». Чего я не мог сказать о себе. Булат был уже закален годами преследования, а я сильно расстраивался от укусов прессы.

Фильм снимался в Калининграде, бывшем Кенигсберге, где

тогда еще сохранились руины войны. Когда мы разыгрывали мизансцены с Олегом Далем, Галей Фигловской и исполнителем роли Зигфрида Бернтом Шнайдером, я понял, к чему приведет легкомыслие нашего Колышкина. Вместо того чтобы ответить на поцелуй Земляникиной по-мужски, возможно, расстаться с юношеской невинностью (чего героиня, конечно, желала), он увлекает ее в это игривое путешествие по замку: «Я проведу вас по руинам зла». Словом, наш герой заговаривал зубы, испугавшись физической близости с женщиной, которая была явно старше его. Героиня Гали Фигловской, Женечка Земляникина, нехотя включается в предложенные «прятки», вбегает в комнату и… ловит смертельную пулю от скрывавшегося в доме немца. Таковы были мои импровизации. А в нашем с Булатом сценарии в финале Колышкин бросался своим телом на ракету, которая воспламенилась при бомбежке. Падал на нее, отвинчивал взрыватель и таким образом фактически спасал от гибели весь дивизион, потому что рядом были боеприпасы».

Надо признать, что такой финал был бы слаб и вторичен – Шукшину уже понадобилось в фильме 1964 года «Живет такой парень» укреплять репутацию главного героя, чудака и весельчака, и Пашка Колокольников спас всех, уведя горящую машину от цистерны с бензином. Если б не подвиг в финале, сценарий о «чудике» могли не запустить вовсе.

«Булат был под постоянным и недремлющим надзором ЦК КПСС, КГБ. И в Госкино меня предупреждали: „Смотри… Мало того что ты на заметке у Ермаша, закрывшего в твоем театральном прошлом два спектакля в Свердловске, ты еще Окуджаву берешь в соавторы“. И впрямь наш фильм загодя пугал начальство Госкино тем, что не прославлял войну, а смеялся над ее нелепостями. Показывал врагов не страшными зверями, как это было принято в фильмах о войне, а людьми тоже мыслящими, что было недопустимо для идеологии ГлавПУРа.

(Но, что парадоксально, именно ГлавПУР-то и спас нашу картину от уничтожения.) На подъем я был всегда легок и вскоре отправился со своей картиной на базу Северного флота в Североморске. Затем показал «Женю, Женечку…» в Балтийске. И везде моряки и офицеры принимали картину как нормальные зрители, переживали за героев, хохотали. Я осмелел и показал фильм еще в нескольких наземных воинских частях. В общем, накопил пачку отличных отзывов от политотделов. И тогда же дал телеграмму протеста председателю Совета министров Косыгину на триста слов. Там были такие слова: «…Даже преступники знают, за что их судят, а нашу картину уничтожают без объяснения причин». И вот мы с Булатом решились

отправиться в «логово врага» – в ГлавПУР. А в это время случилось так, что твердокаменный начальник Епишев куда-то уехал и его замещал контр-адмирал, у которого с чувством юмора всё оказалось в порядке. На просмотре картины мы с Булатом сидели прямо за этим адмиралом, хохотавшим до слез. Хохотали все. После того как просмотр закончился и зажгли свет, этот контр-адмирал обратился к присутствующим: «Высказывайтесь». И один за другим вставали майоры, капитаны, полковники и говорили, что фильм – вредный, что они поддерживают решение Госкино уничтожить картину, только авторов надо наказать и пленку смыть. В общем, картину разнесли в пух и прах. А этот самый контр-адмирал сидел, опустив глаза, и молчал. Мы с Булатом смотрели на него и думали: какой же он беспринципный: так хохотал и вдруг молчит. Когда наступила тишина, он поднял глаза: «Все высказались? Ну так вот, картина – хорошая. А если рассуждать, как вы (майор такой-то) или вы (полковник такой-то), то мы вообще уничтожим искусство». И ушел. А в армии ведь как? Самая высокая инстанция – последняя и ее никогда не обжалуют. И генерал Востоков, курировавший тогда искусство для армии, подхватил меня и Булата под локти и повел в свой кабинет. Закрыв почему-то дверь на ключ, он сказал: «Вашу картину мы решили поддержать». Так в «игольное ушко» картина пролезла на экраны. И как ни разносила картину пресса, а «Женя, Женечка.» хорошо прошла у зрителей, хоть и третьим экраном, без рекламы».

Сейчас я признаюсь в ужасном: фильм «Женя, Женечка и „катюша“» мне не слишком нравится. Обаяние авторов и героев затмевает явную несбалансированность, компромиссность, драматургическую слабость. Трагедия возникает ниоткуда, не то Бог из машины, не то черт из табакерки – может, в жизни так и бывает, но в искусстве выглядит стилистическим диссонансом. Комические эпизоды недостаточно смешны, трагические смазаны, – есть лишь пара кусков, позволяющих говорить о подлинном режиссерском мастерстве: это, во-первых, гомерическая сцена с переодеванием (немцы пропускают своих беженцев, и тогда дивизион Колышкина, переодевшись в женские платья, успевает пробежать через площадь и зарядить «катюшу»), а во-вторых – нарезка стоп-кадров в сцене убийства Зигфрида, когда переводчика убивают в его замке, в родовом гнезде, под взглядом его муттер с фотографии. До катарсиса все это недотягивает, производит впечатление досадной и непоправимой неполноты, как если бы у авторов не хватало решимости ни на полноценную трагедию, ни на стопроцентный гротеск. Это и немудрено. Время трагикомедий о войне до сих пор не пришло в

России, да и в мире они немногочисленны и почти всегда неудачны. Следующий фильм Мотыля «Белое солнце пустыни» был уже стилистически безупречен, но и материал – Гражданская война – далеко не так сакрален. «Женя, Женечка и „катюша“» – скорее генеральная репетиция большой удачи. Так что разочарование Окуджавы, впервые увидевшего фильм, я разделяю. Доброжелательному критику было бы в чем упрекнуть и драматурга, и режиссера.

Но вместо стилистических упреков на картину посыпались идеологические обвинения, и Окуджава героически встал на ее защиту. Спекуляций такого рода он не прощал. Это заставляло его и на сравнительно доброжелательные отзывы отвечать с избыточным раздражением: скажем, 6 октября 1967 года в «Труде» появился разбор Ф. Марковой «Время не властно над памятью о войне». Ничего особенно ужасного о картине там не сказано, она названа «приятной», а предъявленные авторам упреки – «эклектичность», «дробность» – обоснованы. Но Окуджаву взорвало не это:

«Все, что Вы пишете о фильме „Женя, Женечка и 'катюша'“, пожалуй, верно. Спорить с Вами не берусь, уважая мнение людей, взявших на себя труд анализировать произведение искусства. Но Вы позволили себе фальсификацию, а это уже выходит за рамки критического разбора, и с этим согласиться я не могу.

Вы написали, что фильм «был прохладно встречен зрителями и поэтому, очевидно, недолго продержался на экранах». Не знаю, что Вы понимаете под словом «недолго», но должен Вам сообщить, что в то время, как шумно разрекламированные «Журналист» и «Зося», вспыхнув на экранах, погасли, наш многострадальный, лишенный нормальной рекламы фильм уже третий месяц демонстрируется в Москве (по данным на 10 октября, в 15 кинотеатрах). Не буду приводить Вам многих примеров, достаточно сказать, что только в кинотеатре «Метрополь» он шел в течение месяца. Некоторые кинотеатры заказывали его повторно. В Перми он идет одновременно в восьми кинотеатрах (а там их не более!), в Куйбышеве идет вот уже месяц и т. д. и т. п.

Все это Вы бы и сами могли установить с легкостью, если бы отнеслись к работе добросовестней.

Что же касается «прохладного приема», то скажу Вам, что как автор побывал во многих кинотеатрах и наблюдал реакцию зрителей, присутствовал на многих встречах со зрителями, получил множество писем из различных уголков страны. Должен признаться, что мнения крайне противоположны: как положительные, так и отрицательные, но ни одного

«прохладного».

Что я могу подумать, читая Ваш материал, где Вы искажаете факты? Либо Вы отнеслись к работе своей небрежно, чем нарушили главную заповедь журналистской работы, опубликовав непроверенный материал, либо Вам было поручено написать подобное, во что я не верю, ибо Вам могли поручить написать рецензию в сдержанных тонах (есть такая тенденция), но не могли поручить Вам заняться подтасовкой фактов.

Не знаю, подлежат ли Ваши действия суду, но поверьте мне, что на всех своих выступлениях я буду широко знакомить публику с этим фактом, чтобы она Вам не доверяла, чтобы в редакциях упоминание Вашего имени ассоциировалось с подлогом.

Копию этого письма я направляю в Союз писателей СССР и Союз кинематографистов СССР, чтобы и там познакомились с Вашими дурными манерами.

Примите уверения и проч.».

Как это напечатали, учитывая намек на «многострадальность» картины? Спокойно. Во-первых, рядом был помещен ответ Марковой, в котором она приводила цифры: фильм Мотыля посмотрели 24,6 миллиона зрителей. По советским меркам 1967 года это скромно. А во-вторых, сам тон этого письма Окуджавы подставляет его сильней, чем любая критика. Это письмо обиженного человека: чего стоит обещание направить копию письма в творческие союзы. И это – не о разносной, а о вполне толерантной статье.

Причина этой неадекватности – тревога за судьбу Мотыля, которому после военной трагикомедии твердо пообещали, что больше снимать не дадут. Окуджава успел с ним сдружиться и горячо сочувствовал; «Белое солнце пустыни» досталось Мотылю полуслучайно – Андрей Кончаловский отказался от сценария, и Григорий Чухрай, руководивший Экспериментальным творческим объединением, позвал Мотыля выручать уже запущенную картину, называвшуюся тогда «Спасите гарем». Мотыль переписал киноповесть с начала до конца и, сняв безусловный хит, сумел вернуться в кинематограф. Без этого чуда за его режиссерскую судьбу никто бы не поручился.

Что такого было в «Жене, Женечке и „катюше“», что на фильм ломились спустя многие годы после выхода? Автор этих строк отлично помнит пятнадцатилетие картины в Белом зале Дома кино, на котором было яблоку негде упасть (а Окуджава, Шварц и Мотыль вовсю веселились на сцене), а на показ в Кинотеатре повторного фильма в сентябре 1984 года, сопровождавшийся встречей с Окуджавой, долго не пускали самого Булата

Шалвовича, у которого, естественно, не было билета. Чтобы он не мог попасть на собственный вечер – такого не бывало с начала шестидесятых. Вероятно, срабатывала магия имен – сценарист был легендой, и все, что выходило из-под его пера, было для интеллигенции «must read» и «must watch», да и режиссер, что называется, культовый. Но помимо этого, фильм Окуджавы и Мотыля манифестировал нечто большее, чем мог выразить (по цензурным условиям и авторским возможностям). Олег Даль в роли Колышкина – долговязый, мечтательный мальчик на войне – доказывал, что интеллигенция имеет право на свою долю чести и славы (впоследствии на эту тему Василь Быков написал «Сотникова», по которому Лариса Шепитько сняла прославленное «Восхождение»). Вечно обожествляемый народный герой (в фильме это куркуль Захар Косых, все время повторяющий «тебя бы на лесозаготовки») оказывался в проигрыше, а спасала всех рассеянность и придурковатость Колышкина. Это и наша война, и наша победа! – вот о чем кричал фильм, и это было дороже всякой художественной «цельности», отсутствие которой ему ставится в вину. О том, как интеллигенцию с ее искренними порывами, наивным добровольчеством и бытовой неумелостью недолюбливали на фронте, – писать было не принято: Гроссман за своего Сережу в романе «За правое дело» был жестоко бит советской критикой. И как «дилетанты» в позднем романе Окуджавы стали псевдонимом целой прослойки несогласных, неприспособленных и не желающих приспосабливаться, – так «школяры» стали обозначением воевавшей молодой интеллигенции, девятнадцатилетней, неумелой, не знавшей жизни, почти поголовно выбитой. Окуджава отстаивал право этих персонажей не мутировать, не меняться, не набираться взрослости и цинизма – оставаться такими же ушастыми, неловкими, тонконогими, жалкими, принципиально и демонстративно невоенными. Школяры и дилетанты валом валили на эту картину: она доказывала их право на жизнь.

Доказывает и до сих пор.

3

В середине 1966 года Окуджава снова обратился к кинодраматургии – после удачного опыта с «Верностью» Одесская киностудия заказала ему сценарий о южной ссылке Пушкина. От такой темы отказаться трудно, и Окуджава взялся за работу, взяв в соавторы жену: он вообще предпочитал писать сценарии в соавторстве – вместе проще накидывать идеи, живее получается

диалог. В июле они (первый совместный выезд за границу) на неделю оказались в Швеции, где Окуджава выступал на вечере советских поэтов. Об этой поездке он написал в 1995 году автобиографический анекдот:

«Союз писателей организовал туристическую группу для поездки в Швецию и меня с женой включили тоже! Я не верил: впервые в капиталистическую Европу! Свершилось! Группа была маленькая: восемь писателей с женами. Шестнадцать человек. И я среди них! Женя Евтушенко на Западе уже бывал, и неоднократно, но радовался за меня и подмигивал поощрительно. И вдруг перед самым отъездом выяснилось, что меня из списка вычеркнули!.. Я чуть не заплакал. Я побежал к Ильину – генералу КГБ, который руководил московскими писателями. Он кивнул на потолок и сказал, что в отношении меня передумали.

– Сам виноват, – сказал он с грустью, – поешь всякие песенки, раздражаешь начальство…

– Да как же так?! – выдохнул я с отчаянием. – Я был так рад… и жена… Я же фронтовик!..

– Ничего, – сказал он неумолимо, – наладь все эти дела, и в следующий раз…

И тут вошел обеспокоенный Евтушенко. Он кивнул генералу, сел напротив без приглашения и сказал мрачно:

– Виктор Николаевич, дело в том, что вся Швеция с замиранием сердца ждет его, – (он кивнул в мою сторону), – приезда. У них очень большой ажиотаж… – (Я похолодел: впервые я слышал о себе такое.) – Если он не приедет, разразится международный скандал. Я не знаю, по чьей вине, но объяснить будет невозможно… В конце концов, я беру на себя всю ответственность… Ведь все было готово, и вдруг такое!..

Ильин слушал, кивал, поглядывал на меня, а я сидел ни жив ни мертв, и что-то такое во мне оборвалось, а в жизни моей было так много подобного – оскорбительных унижений или унизительных оскорблений или и того и другого, да в таком количестве… Ничего, подумал я, не сдохну.

– Ну ладно, – вдруг сказал генерал, – ладно, беру на себя ответственность, ладно, черт с вами…

Когда мы вышли, я спросил Женю:

– Что это ты говорил насчет ажиотажа?

– Какого ажиотажа? – не понял он.

– Ну, ты говорил… – сказал я.

– А-а, – махнул он рукой и засмеялся.

На следующий день на Моховой в каком-то учреждении, сейчас уж и не помню в каком, с нами провели собеседование. Я слушал очень внимательно, не пропускал ни единого слова, был

крайне возбужден. В заключение чиновник с холодными глазами суммировал сказанное:

– Запомните: вы едете в капиталистическую страну. В этом мире кишат шпионы и диверсанты. Запомните: особенно опасны хиппи…

– Кто это такие?! – спросил я, теряя сознание.

– Это, – сказал чиновник, – молодые люди с длинными волосами, наркоманы и убийцы…

Радость моя померкла. Напряжение достигло апогея.

И мы поехали в Швецию.

В Стокгольме было солнечно и жарко. Город был прекрасен. О, если бы не назойливая мысль о таящихся в нем опасностях! Если бы не страх, сковывающий наши души!.. Удобная и чистая гостиница, доброжелательное обслуживание, изысканный непривычный ужин, но постоянный озноб, дрожь по коже и мысли об опасности. Из окна четвертого этажа мы видели чистую улицу и раскованных, хорошо одетых прохожих и чистенькие «мерседесы» и «вольво». Но это с четвертого этажа.

– А попробуй выйди туда – и сразу что-нибудь случится, – шепотом сказал я.

Жена кивнула. На первый день никаких коллективных мероприятий не было. Вдруг жена моя поморщилась и сказала мне тоже шепотом:

– Ну что, так и будем сидеть взаперти? Какого черта!.. – и вдруг пошла к двери.

Я потащился за ней. Мы общались только шепотом. В лифте набилось полно народу. Они улыбались друг другу, хохотали, и слышалась шведская, английская и французская речь. А мы?

А мы перешептывались и презирали сами себя. И когда спустились и вышли в холл, жена произнесла громко и отчетливо:

– Хватит! Я подумала: или как шведы, или закрыться в туалете на весь срок поездки! Какое я имею отношение к шпионам, а тем более – к диверсантам?! Хватит!..

Мы вышли на шумную улицу.

– Посмотри на их лица, – сказала она, – как они смеются, как движутся… Ничего себе шпионы!

– Тише, тише, – шепнул я и напряженно оглянулся.

Она умолкла. Было душно. Потом сказала с горечью:

– Вот потопчемся перед гостиницей, и можно в Москву возвращаться… Господи, как душно!..

И тут я увидел прямо у самого подъезда – автоматы с кока-колой. Мы подошли к ним. Я опустил монету, но автомат не сработал. Я стал нажимать какие-то кнопки – никакого толку. Достал другую монету. Вдруг увидел слева от себя громадную

волосатую руку. Она тянулась к моей монете! Я поднял голову и похолодел: рядом со мной стоял высоченный хиппи с волосами до плеч. Он бормотал что-то и тянулся к моей монете.

– Отдай ему, отдай, – прошептала бледная моя жена, – да отдай же!

Ну вот, подумал я, сбылись зловещие пророчества.

– Лучше отдай, – шепнула жена с отчаянием, – он на все способен!

А хиппи что-то бубнил и продолжал тянуться к монете. И я отдал ее ему. Я был унижен. Неужели, подумал я, он способен убить из-за такой ерунды?! Я показал жене глазами на дверь в гостиницу, но она пребывала в столбняке. Я напряженно следил за хиппи. Я ждал подвоха: без этого не могло быть… Я же не просил его… А если бы даже попросил, он не обязан… Он мог просто… почему он должен? Он мог сказать: "Да иди ты!.. " И я бы пошел…

Хиппи опустил монетку в щелочку автомата, нажал какую-то кнопку, и ледяная бутылка впрыгнула ему на ладонь. Он сорвал пробку, и лицо его расплылось в улыбке. Он протянул бутылку моей жене! И при этом поклонился! И ушел… «Бай-бай…»»

Тем не менее именно в Стокгольме они набросали план сценария и в Москве закончили его сравнительно быстро – чувствуется, что работа была весела и увлекательна.

Кажется, это лучший сценарий, в работе над которым Окуджаве случилось участвовать (опубликован лишь в 1995 году в альманахе киносценариев) – в шестидесятые для его воплощения не было подходящего режиссера, а в девяностые постановка костюмного исторического фильма о Пушкине мало кого увлекала, да и теперь вряд ли найдется постановщик, способный перевести эту ироническую прозу на адекватный киноязык. Ни одна прозаическая вещь Окуджавы до сих пор не экранизирована. В театре проще соблюсти упомянутую меру условности – в кино трудней убежать от буквализма. Ироническая дистанция в сценарии задана сразу, названием «Частная жизнь Александра Сергеича». Это не Пушкин или, во всяком случае, не совсем Пушкин: кажется, Окуджава, сочиняя диалоги, видел перед собой Олега Даля – узнаются его интонации.

Этот сценарий, конечно, сильно отличался от того, что ждали на Одесской киностудии. Им рисовался невинный – пусть с вольностями, но в целом канонический – байопик о пребывании вольнолюбивого поэта в их роскошном городе, а Окуджава с женой предложили историю о праве поэта вести себя так, как ему подсказывает дар, не приспосабливаясь ни к приличиям, ни к предрассудкам, ни к чужим кодексам. «Частная жизнь» – личная

стратегия поведения, которой требует дар. Их Пушкин беспардонен, бесстрашен, демонстративно раскован, вызывающе некорректен, ни секунды не стоит на котурнах, говорит все, что ему заблагорассудится, – он меньше всего заботится о том, что о нем подумают и скажут. И это право художника, черт возьми, вести себя так – в то время как все прочие персонажи сценария (кроме, пожалуй, милой Веры Федоровны Вяземской) только и думают, как бы подобрать себе наиболее выигрышную маску. Вот Раевский – скептик, циник, старательно играющий в демона, на деле же пошляк, маскирующий таким образом банальную трусость и весьма средний ум. Вот Воронцов, старательно играющий роль государственного мужа, но остающийся в душе безнадежным филистером, брюзжащим на все, что выше его понимания. Даже друзья Пушкина – Туманский, Липранди – ни слова не говорят в простоте, постоянно стараясь поразить петербургского ссыльного оригинальностью мысли или причастностью к секретам; пожалуй, одна Елизавета Воронцова в этом маскараде естественна. но это естественность холодной, самодостаточной пустоты, так что вечного взаимопонимания поэта и красавицы не получается. Пушкин у Окуджавы то и дело спрашивает: «Какого черта вам надо? Почему я должен отчитываться перед всеми?!» – потому что на каждом шагу его окружает не государственная фальшь и не политические сети, о если бы! – а самодовольство претенциозных дураков, для которых пресловутая имперская вертикаль удобна тем, что именно на лицемерии, лжи и тупости она стоит с самого начала. Пушкин позволяет себе быть собой, и в этом все его прегрешение; политические подтексты тут – дело десятое.

Этот сценарий превосходно написан, диалог остер и стремителен, а в фабульных ходах есть то, что Искандер впоследствии назвал полнотой жеста. Студия не знала, как деликатно отказать, – не хотела портить отношения с Окуджавой, который вместе с женой так горячо взялся за исполнение заказа, но не могла и запустить в производство сценарий, в котором Пушкин скакал на одной ноге, приставал к поселянкам и разговаривал с устрицами. Решено было отправить сценарий на рецензию к пушкинисту, который бы деликатно, но бескомпромиссно закрыл тему. Но здесь случилось еще одно чудо – киноповесть отправилась на отзыв к Татьяне Григорьевне Цявловской (1897–1978), и ее безупречный художественный вкус расположил ее, хоть и не сразу, к этому беззаконному сочинению.

Можно было, в конце концов, найти пушкиниста поближе к Окуджаве по возрасту и опыту: видимо, на студии действительно хотели, чтобы классик пушкинистики вознегодовал и перевел

работу над сценарием в традиционное русло. Однако Цявловская точно так же не устояла перед обаянием стиля Окуджавы, как и многие люди ее поколения, априори настороженно воспринимавшие «эстрадную поэзию» и «литературную моду». Сама она описывала свои впечатления от прочитанного так: «Первое чтение ошеломило меня пошлостью, и я хотела написать разгромный отзыв. Но второе чтение – и особенно третье, когда я уже скользила глазами. могла спокойно и беспристрастно увидеть очень хорошую общую идею („Берегите нас, поэтов, берегите нас.“ – знаете? Его, Окуджавы, стихотворение), много тонкого, острого, верного понимания Пушкина и окружения его – дружеского и враждебного. Мастерского воспроизведения, то бишь угадывания, речи и Воронцова, и Вяземской, и Гурьева. Сегодня хожу по комнатам и мучаюсь – как написать. Что – знаю» (письмо Константину Шилову).

28 мая 1967 года Окуджава был в гостях у Цявловской на ее новой квартире напротив «Мосфильма» – тогда это была московская окраина. Они чрезвычайно понравились друг другу. Он разругал сценарий, сказал, что, прочитав его через полгода после окончания, пришел в ужас, – она возражала, говоря, что в большинстве фильмов авторы впадают в другую крайность, заставляя Пушкина объясняться цитатами из его статей и писем. У Цявловской были две вполне устранимые претензии. Первая – название: «Сергеич». Ведь и на конверте с роковым пасквилем стояло – «Сергеич», что за фамильярность! Вторая – из сценария не видно, что выделяет Пушкина из числа обычных людей: только ли непосредственность?

Этого недостаточно. Гений заявлен, но не дан. «Надо найти мудрое решение» – и Цявловская в отзыве выражала готовность помогать этим поискам, веря в их конечную удачу. Трудно сказать, насколько осуществимо ее требование: пока, во всяком случае, экранный Пушкин не удался еще никому. Возможно, Окуджава и сам понимал, что во всей полноте эта задача невыполнима – а его попытка реконструировать образ Пушкина не найдет адекватного воплощения еще долго. Это и было одной из причин отказа от доработки сценария: аванс с него не взыскали, а сам текст остался в архиве Одесской киностудии.

Общение с Цявловской, однако, не прервалось. Она дала ему почитать машинопись своей статьи о романе Пушкина и Воронцовой, опубликованной только в 1975 году в альманахе «Прометей» под названием «Храни меня, мой талисман»: как выяснилось, и пушкинистам случается столкнуться с цензурой, когда они слишком глубоко исследуют «частную жизнь Александра Сергеича». Окуджава в ответ пригласил ее в ЦДЛ на

просмотр «Жени, Женечки и „катюши“»: 2 июня Цявловская посетила этот сеанс, слышала, как хохочет переполненный зал, и недоумевала по случаю претензий военного ведомства: что же в этой картине оскорбительного для армии? Окуджава прислал ей стихи о каплях датского короля – она захотела их иметь; накануне сломалась одна из клавиш на машинке, и все «у» вписаны от руки. Цявловская бережно хранила автограф и демонстрировала друзьям. Так история непоставленного сценария превратилась в еще одно подтверждение конечной правоты Окуджавы в искусстве. И совершенно прав тот же К. Шилов, говоря: «Окуджаве был нужен Пушкин, спустившийся с пьедестала, – как же иначе он мог „дать нам руку в непогоду?“».

Глава седьмая «ПРОЩАНИЕ С НОВОГОДНЕЙ ЕЛКОЙ»

В первой половине 1966 года Окуджава несколько раз побывал на съемках «Жени, Женечки и „катюши“» по их с Владимиром Мотылем совместному сценарию. Во время съемок у Олега Даля, исполнителя главной роли, дважды случались тяжелые скандальные срывы: он запивал, кричал на свою тогдашнюю спутницу, демонстративно заигрывал при ней с другими женщинами – Окуджава вступился за нее и резко спросил у остальной киногруппы: что же вы, кавалеры, руки прячете? С этих слов – «Что же надежные руки свои прячут твои кавалеры?» – началась, по воспоминаниям Ольги Окуджава, песня «Прощание с новогодней елкой».

Эту песню Окуджава несколько раз называл «самой длинной» – по крайней мере на момент написания; так и осталось – сорок строк, пять восьмистиший. Это не помешало ей стать одной из популярнейших. Популярна она и у исследователей – каких только смыслов не обнаруживали в этом тексте! В Интернете можно ознакомиться даже с работой, где подробно доказывается, что елка – это царская Россия, поскольку цветовые определения «синяя крона, малиновый ствол» к реальной ели относиться не могут, зато это цвета Преображенского полка. Множественность толкований подтверждает, что вещь воспринималась как этапная – и что смысл ее шире заявленного; в литературе отслежены интертекстуальные связи «Прощания» с пастернаковским переделкинским циклом (в первую очередь это «Вальс со слезой» – «Как я люблю ее в первые дни»). «Прощание» – в самом деле вещь переломная, значившая для Окуджавы много: после нее в песенном творчестве наступила долгая пауза.

Сам Окуджава не раз говорил, что питает слабость к новогоднему празднику, подводит итоги, мечтает с нового года зажить по-новому, – он и здесь не отличался от «прослойки», голосом которой был. Новый год – главный советский праздник,

главнее Первомая и Седьмого ноября; готовились к нему загодя, чуть не за месяц. Ни у одного другого советского празднества нет такой обширной мифологии, такого богатого вещественного и культурного антуража – вероятно, еще и потому, что Новый год был точкой встречи со старой Россией, воспоминанием о Рождестве. Почти все советские праздники так или иначе были продолжением старых, церковных – некоторые теперь задним числом и Первомай провозглашают «нашей красной Пасхой»; и тем не менее между Первомаем и Пасхой было куда меньше параллелей, чем между новогодьем и Рождеством. Елка, официально возвращенная народу в 1935 году, была еще и символом исторической преемственности. Соответственно прощание с ней воспринималось как горькое возвращение к будничности, похороны еще одной надежды: само собой, никакая лучшая жизнь с 1 января не наступала. Наступало похмелье – для одних буквальное, для других метафорическое. Именно тема прощания с елкой стала весьма частой в советской лирике шестидесятых годов. У советского человека было не так много встреч с метафизикой, прямых поводов задуматься о смысле – или бессмыслице – существования; для подведения итогов и напряженных диалогов с совестью использовались календарные предлоги. Не зря одной из популярнейших советских пьес (а впоследствии экранизаций) был «Старый Новый год» Михаила Рощина.

Чтобы восстановить контекст, вспомним стихи Новеллы Матвеевой и Юрия Левитанского – 1964 и 1969 годов соответственно.

Матвеева:
Прошел, прошел, осыпался Новый год:
Все куклы с елки попадали вниз лицом…
Блестящий шарик, как перезрелый плод,
Свалился с ветки – смирился с таким концом.

Морозной ночью, стыдливо крадясь как вор,
Уносишь елку – бросаешь на задний двор,
Но завтра снова – за шкафом и там, в углу, —
Найдешь от елки еще не одну иглу.

И долго будешь от игол свой дом полоть,
А иглы будут с укором тебя колоть —
Так тихо-тихо, как, долгую мысль тая,
Свою же руку порою кольнет швея.

Левитанский:

Итак, зима. И чтобы ясно было,
Что происходит действие зимой,
Я покажу, как женщина купила
На рынке елку и несет домой.

Как вздрагивает елочкино тело
У женщины над худеньким плечом!
Но женщина здесь, впрочем, ни при чем.
Здесь речь о елке. В ней-то все и дело.

Итак, я покажу сперва балкон,
Где мы увидим елочку стоящей,
Как бы в преддверье жизни предстоящей,
Всю в ожиданье близких перемен.

Затем я покажу ее в один
Из вечеров рождественской недели —
Всю в блеске мишуры и канители,
Как бы в полете всю, и при свечах.

И наконец, я покажу вам двор,
Где мы увидим елочку лежащей
Среди метели, медленно кружащей
В глухом прямоугольнике двора.

Пустынный двор и елка на снегу
Ясней, чем календарь, нам обозначат,
Что минул год и следующий начат,
Что за нелепой разной кутерьмой —

Ах, Господи, как время пролетело…
Что дни хоть и длинней, да холодней…
Что женщина… но речь тут не о ней.
Здесь речь о елке. В ней-то все и дело.

Ясно, что и стихи Матвеевой, и стихи Левитанского – не только и не столько о Новом годе; у Левитанского речь о некоей обобщенной женской судьбе, а у Матвеевой – о том, что Сергей Гандлевский впоследствии так точно назвал «Самосуд неожиданной зрелости». Ясно, что оба стихотворения тоже шире заявленной темы; оба не просто так появились в эпоху, когда

общество в очередной раз переживало крах иллюзий. Стихотворение Окуджавы, впрочем, гораздо многозначней.

Начнем со скрытой цитаты в первых строчках:

Где-то он старые струны задел,
Тянется их перекличка…
Вот и январь накатил, налетел,
Бешеный, как электричка.

Опытный читатель угадает отсыл к «Комаровским крокам» Анны Ахматовой (ноябрь 1961 года):

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить – это только привычка…
Слышится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

О происхождении этого текста Роман Тименчик написал подробную статью «Рождение стиха из духа прозы», где в качестве одного из главных источников ахматовского текста указана подборка Марины Цветаевой в «Тарусских страницах» – альманахе, где впервые была опубликована проза Окуджавы. Там же впервые в СССР появилась цветаевская автобиографическая проза – очерк «Хлыстовки» (под названием – для проходимости – «Кирилловны»); здесь же была большая подборка стихов за тридцать лет. Второй альманах, который Ахматова в 1961–1962 годах читала и перечитывала, – вышедший в Нью-Йорке второй выпуск «Воздушных путей», название которого позаимствовано у повести Пастернака (1922). «Комаровские кроки» – воспоминание о Пастернаке и Цветаевой, чьи посвящения перекликаются в сознании автора, и сознание близости, причастности к ним: истинная жизнь протекает уже не здесь («И отступилась я здесь от всего, от земного всякого блага»), а там, где звучат их живые голоса, где цветут цветаевская бузина и пастернаковские липы. Окуджавовское «Прощание с новогодней елкой» таким образом встраивается в чрезвычайно широкий контекст – через прямо процитированные ахматовские строфы автор прощается со всем Серебряным веком, который со смертью Ахматовой окончательно отошел в прошлое. Пока она была жива – жила и литературная преемственность; ее смерть воспринималась как утрата последней связующей нити. «Вот и все. Смежили очи гении», – написал вскоре Давид Самойлов.

Велик соблазн истолковать «Прощание с новогодней елкой»

как стихи памяти Ахматовой – помимо прямой цитаты, здесь есть и строчка «Ель моя, ель, уходящий олень». Окуджава мог не знать, что «Оленем» называл Ахматову в любовной переписке Николай Пунин и сама она так подписывалась в посланиях к нему, но знаменитой строки из ахматовского посвящения Лозинскому (1912) не знать не мог:

И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянье.

Эти стихи Цветаева – в записной книжке 1917 года – называла в числе любимых: «О творчестве Ахматовой. – „Всё о себе, всё о любви!“. Да, о себе, о любви – и еще – изумительно – о серебряном голосе оленя.» Вообще многое в «Прощании» указывает на то, что перед нами реквием: «И в суете тебя сняли с креста», «Женщины той осторожная тень в хвое твоей затерялась», «Ель моя, ель, словно Спас на крови, твой силуэт отдаленный». Ахматовская тема, ахматовские влияния и заимствования в жизни и творчестве Окуджавы – отдельная большая тема; «поэтика умолчаний», строгая сдержанность формы, таинственность – в сочетании с пристальностью, фабульностью, традицией русского психологического романа – привлекали его в лирике Ахматовой, хотя в числе любимых поэтов он называл ее редко. Личное общение оказалось кратким и скупым: «А с Анной Андреевной уже мы познакомились тогда, когда я уже в какой-то степени стал известен и она меня пригласила к себе. Но так как для меня она была живым богом, я никак не мог решиться к ней поехать – я боялся. (Заметим, что такое отношение к Ахматовой было чрезвычайно распространено – и никак не связано с оценкой ее стихов или с их влиянием: таков был сам ее королевственный статус в ленинградской – и вообще русской – поэтической ситуации шестидесятых. Нонна Слепакова писала об этом: „Нет, уж лучше не пойти на прием не к человеку, а к серебряному веку от восьми до десяти“. – *Д. Б.)* Я боялся год, боялся второй год. Она меня приглашала, приглашала, и наконец я поехал. Я приехал к ней в Комарово. Но. у меня было такое состояние, как будто меня ударили по голове. Я помню, что она вошла, села, очень милая, очень располагающая, стала со мной говорить – о чем, я не помню: я был в полуобморочном состоянии. Я глупо улыбался, кивал ей. Мы сидели довольно долго там, у нее. Потом я уехал. А потом однажды – в Ленинграде я находился – я должен был быть на вокзале. И вдруг мне позвонил ее друг и секретарь (Анатолий Найман. – *Д. Б.)* и сказал, что «Анна Андреевна очень просит тебя приехать». Я сказал: «Нет, я не могу – я сейчас

уезжаю! Я вот вернусь – и сразу к ней заеду!» Тут она взяла трубку и говорит: «Я прошу вас приехать». Я тогда не понимал, что говорю с царицей – понимаете? – не понимал. Я говорю: «Анна Андреевна! Вы знаете, такие обстоятельства, я должен.» – и засуетился, какую-то чепуху понес. И она взяла и повесила трубку. Я потом уже понял, что я должен был выкинуть этот билет и поехать к ней» (из ответов на записки 21 апреля 1985 года).

На самом деле Окуджава поступил здесь вполне по-ахматовски: «невстреча» – слово и понятие из ее лирики, и таких невстреч в ее биографии было множество: всего два разговора с Цветаевой, и те в 1940 году, всего два разговора наедине с Исайей Берлином. Эта манера внезапно вешать трубку среди разговора отмечалась многими мемуаристами – Ахматова могла оборвать разговор не потому, что сильно обиделась на Окуджаву, но потому, что не видела смысла длить общение. Все сказано. В такой невстрече куда больше поэзии, чем в готовности мчаться к ней по первому зову. Ахматова умела ценить в людях не только преданность, но и обязательность. Должен ехать – значит, должен: судьба.

Однако думается, что адресация песни шире: Окуджава, часто и охотно посвящая стихи живым, сравнительно редко откликался на чью-либо смерть. Превосходная эпитафия Борису Балтеру, стихи памяти Обуховой, Льва Гинзбурга, двоюродного брата Гиви, давних друзей Алеся Адамовича и Бориса Чичибабина – вот и всё: ничтожный процент на фоне добрых трех сотен прижизненных посвящений. Прощание с новогодней елкой шире личного обращения – это прощание с эпохой вообще, эпохой роковой, таинственной и праздничной, как само Рождество.

Пастернак устами Живаго называл Блока «явлением Рождества»; Ахматова в «Поэме без героя» описывала танец ряженых вокруг елки:

С детства ряженых я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них «без лица и названья»
Затесалась…
Откроем собранье
В новогодний торжественный день!

Эти новогодние мотивы легко различить и в упоминавшемся пастернаковском «Вальсе с чертовщиной». Новый год – обещание будущего, грозного и прекрасного; предчувствием этого будущего

– то радостным, ждущим и приемлющим, то страшным, отвергающим, – была пронизана вся поэзия Серебряного века. Блок ждал гибели радостно, Ахматова – смиренно, Пастернак провидел за ней возрождение; этот детский страх и восторг ярче и лаконичней всего дан у восемнадцатилетнего Мандельштама:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки.
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.
О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь.

Новый год – граница; таким же пограничным, замершим на краю чувствовал себя краткий и бурный русский религиозный и культурный ренессанс. Окуджава прощается с ним – из будущего, отлично зная, чем кончился праздник; но хоронит он и собственные надежды. 1966 год – год процесса Синявского и Даниэля, обозначившего окончательный разрыв с «оттепельными» иллюзиями; год очередного заморозка, год первого серьезного обращения Окуджавы к исторической прозе – и не случайно темой этой прозы стала эпоха после Декабрьского восстания. О том же – в начале другого заморозка – писал главный (и почти не называемый вслух) учитель Окуджавы в исторической романистике – Юрий Тынянов, в чьей «Смерти Вазир-Мухтара» на первой же странице сказано: «На очень холодной площади в декабре месяце 1825 года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой». Об этом – пьеса «Глоток свободы» и роман «Бедный Авросимов». Об этом же – и «Прощание с новогодней елкой»: начались будни, надежды придется оставить.

Кто в этом виноват? Только ли время? Да нет, все виноваты – и прежде всего те, кто этот праздник плохо защищал:

Мы в пух и прах наряжали тебя,
Мы тебе верно служили,
Громко в картонные трубы трубя,
Словно на подвиг спешили…

<…>

И, утонченные, как соловьи,
Гордые, как гренадеры,
Что же надежные руки свои
Прячут твои кавалеры?

Нет бы собраться и время унять,
Нет бы им всем расстараться…

Цену этим кавалерам и их «трубам картонным» Окуджава к 1966 году отлично знал – но, может, за эту беззащитность и любил их. Умей они защищаться и побеждать – это были бы другие кавалеры, и вряд ли они были бы интересны ему.

Напоследок нельзя не упомянуть еще об одном скрытом мотиве – дриадическом, древесном; применительно к «Комаровским крокам» его вычленил тот же Тименчик, анализируя отсылку Цветаевой к «Бузинной матушке» Андерсена: бузина – дерево воспоминаний. «Кто зовет меня Бузинной матушкой, кто Дриадой, а настоящее-то мое имя Воспоминание…» (К Андерсену отсылает и знаменитый ахматовский олень из посвящения Лозинскому.) «Темная свежая ветвь бузины… Словно письмо от Марины», – сказано у Ахматовой; к этому растительному ряду – бузине и «лесной коряге» из комаровского наброска – прибавляется у Окуджавы ель с ее многообразной символикой, с неизбежно связанной с нею темой похорон. Ель – не только главная героиня новогоднего празднества, но и спутница смерти, и на этом скрещении праздника и похорон, рождества и распятия, смерти и воскресения держится песня Окуджавы, как ель на том самом кресте. Оттого и не выглядит кощунством знаменитая строка – «И в суете тебя сняли с креста, и воскресенья не будет».

Все это богатейшее содержание – а мы отследили далеко не все интертекстуальные связи «Прощания с новогодней елкой», и сам Окуджава вряд ли имел в виду многие читательские ассоциации, – заключено в прозрачном на первый взгляд тексте, иллюстрирующем главную особенность окуджавовской поэтики: способность говорить о бесконечно многом в немногих, прозрачных и размытых словах. Бытовая ежегодная история с выбрасыванием елки превратилась в прощание со всеми надеждами XX века, со всей мифологией русского Рождества, от которого осталась только внешняя атрибутика; с самой Россией, черты которой все труднее различить в окружающем царстве сонной пошлости. С тех пор уже нельзя было выбросить елку, чтобы не вспомнить: «Синяя крона, малиновый ствол».

Впрочем, в 1965 году появились и вскоре широко распространились пластмассовые искусственные елки. Их выбрасывать не требовалось: можно разобрать и убрать на антресоли до следующего года. В некотором смысле так обстояло и с надеждами.

Глава восьмая
ПРИХОДЯТ ЯНВАРИ

1

В начале 1967 года Окуджава опубликовал в «Детской литературе» маленькую детскую повесть «Фронт приходит к нам».

Она никогда подробно не разбиралась и с тех пор не перепечатывалась, а ведь это один из лучших образцов его прозы. Много автобиографического – мечта о бегстве на передовую, приказ военкома разносить повестки, – но есть и принципиально новое по сравнению с военными рассказами. Не надо бежать на фронт – он сам придет к тебе. Эта мысль, вынесенная в заглавие, для зрелого Окуджавы особенно важна: не ищи опасности, она от тебя никуда не денется. Два подростка, задумавших сбежать на фронт из далекого выдуманного Январска (Леонид Дубшан, написавший обширную статью о символике декабрей и январей в творчестве Окуджавы, наверняка увидит здесь символ и будет прав), с полдороги возвращаются в родной город, потому что перепутали поезда. И здесь их настигает война – сначала из города сбегает власть, и наступает томительная двухдневная пауза, полная панических ожиданий, а потом кратковременно возвращаются наши, оставляют раненых и уходят снова.

Окуджава считал важным предупредить своих: фронт надвигается: «И листья уже летели с деревьев не на шутку. Вот какая-то звезда упала, словно подбитый самолет. И снова ударил глухой разрыв. И снова лист полетел с дерева. Это уже, кажется, последний лист. И снова звезда упала… А может быть, это была вовсе и не звезда, а ракета».

Кончаются праздники. Приходят стылые, серые, будничные январи. Все всерьез.

С 1967 года у Окуджавы полосой пошли литературные и политические неприятности – посерьезней разгрома «Тарусских страниц». Начались они в январе – у символиста все символично – в Ульяновске, куда он выехал на поволжские поэтические гастроли в обществе Марка Соболя, Евгения Храмова и Александра Николаева (предполагался и Самойлов, но он заболел после выступления в Казани и отбыл в Москву). 27 января выступали во Дворце культуры автозавода, 28-го – в читальном зале Дворца книги, 29-го – в Доме офицеров ульяновского гарнизона. Афиш и объявлений почти не было, публика либо

случайная, либо специально свезенная с предприятий и из воинских частей. Далее я процитирую письмо ульяновской журналистки Ольги Солнцевой, адресованное журналистке Ирине Ришиной 20 марта 2002 года – там она рассказывает подробности тех трех вечеров:

«В зале Дома офицеров было холодно и неуютно, так что одежда поэтов соответствовала обстановке. Окуджава, например, был в теплом вязаном черно-синем джемпере, под которым – белая рубашка и галстук. Чем не костюм для официальной встречи? Тут придраться было не к чему. Да, поэты курили на сцене. Но на поэтических вечерах это было уже привычным со времен Маяковского. (Сохранилась фотография казанского вечера: Окуджава – в том самом джемпере – поет, Самойлов курит, грустно глядя перед собой. Под хорошую песню хочется закурить, как под хорошую стопку, – что такого? – *Д. Б.)*

Был серьезный разговор о литературе, ее проблемах. Все читали свои стихи, отвечали на все записки из зала, даже наивные и иногда не очень тактичные. Отвечали спокойно, обстоятельно, уважительно. Булат Шалвович пел свои песни о Леньке Королеве, о последнем троллейбусе, бумажном солдатике, пел «Вы слышите, грохочут сапоги», о Смоленской дороге и о своем Арбате. Песен о Ваньке Морозове и голубом шарике не было, так что и здесь не к чему было придраться. И только уже к концу встречи он получил две неприятные для себя записки. Первая – о том, как и где выходят официально его пластинки. И Б. Ш. обстоятельно перечислил европейские страны, где уже вышли его солидные диски. Честно и без комментариев доложил, что у нас вышла одна его пластинка с четырьмя песнями, которые исполняют М. Кристалинская, И. Кобзон, Е. Камбурова и Ю. Визбор. Это была объективная констатация фактов, и придраться к его словам не смог бы самый недоброжелательный человек. А вот вторая записка просто оскорбила его: «Скажите, что вы делали в 37-м году?»

Булат Шалвович ответил: «Я родился в 1924 году. Посчитайте и подумайте, что я мог делать в 37-м». И после этого молча взял гитару и запел:

– Вот так и ведется на нашем веку:
На каждый прилив – по отливу.
На каждого умного – по дураку.

Это был единственный момент вечера, к которому могли бы придраться недоброжелатели. А зал ответил ему аплодисментами».

В перерыве Ольгу Солнцеву позвали за кулисы: поэты хотели поблагодарить ее за короткую, но доброжелательную статью в «Ульяновском комсомольце», после которой, собственно, на концерты и пошла настоящая публика.

15 февраля в отдел культуры ЦК КПСС отправился донос:

«О гастрольных выступлениях Б. Окуджавы, М. Соболя и других в г. Ульяновске.

Ульяновский обком КПСС доводит до сведения ЦК КПСС, что Всесоюзным бюро пропаганды художественной литературы Союза писателей СССР в январе т. г. в Ульяновск была направлена группа поэтов в составе: Окуджава Б. Ш., Соболь М. А., Храмов Е. Л., Николаев А. М.

В целом содержание концерта, который состоялся 29 января, у многих слушателей вызвало чувство возмущения и негодования, о чем в своих письмах в обком КПСС сообщили многие присутствовавшие на концерте.

Особенно вызывающе вел себя Б. Окуджава, который всем своим поведением старался показать, что он личность необыкновенная и даже В. Маяковский – не чета ему.

Так, в одной из реплик он заявил, что стихи по заказу не пишутся, это не ширпотреб и писать о всякой целине и прочем он не станет. Тогда в ответ на эту реплику из зала пришла записка, в которой говорилось, что даже Маяковский писал стихи для рекламы советской торговли. На это Окуджава ответил, что он-де не Маяковский и Маяковского не следует обожествлять.

В одном из ответов на записку из зала он заявил, что книгу «Доктор Живаго» Пастернака он бы издал у нас в СССР, что в ней ничего такого нет, что он не согласен с тем, что Даниэля и Синявского привлекли к уголовной ответственности, поэтому подписался под письмом в ЦК КПСС «вместе с другими видными деятелями литературы и искусства», где был выражен протест против их ареста. Но ни словом не осудил их поступка.

И далее. Он сказал, что самодеятельные песни под гитару, получившие сейчас такое широкое распространение среди молодежи, часто «блатного», нецензурного содержания, он одобряет и, как он выразился, с ними, кажется, уже примирились строгие критики. Все выступление Б. Окуджавы носило скандальный характер.

Слушатели концертов в своих отзывах пишут, что подобные выступления явно не служат делу коммунистического воспитания молодежи.

Секретарь обкома КПСС А. Скочилов».

Анатолий Скочилов – личность в Ульяновске легендарная. Вот что говорится о нем на официальном сайте города «Добро

пожаловать в Ульяновск»: «За шестнадцать лет руководства Ульяновской областью Анатолию Андриановичу удалось добиться значительных результатов в различных сферах: промышленности, капитальном строительстве, сельском хозяйстве, образовании и культуре. При Анатолии Скочилове в Ульяновске были построены крупные объекты, которые сегодня являются символами нашего города. Построены Ленинский мемориальный комплекс, гостиница „Венец“, аэро-, авто– и железнодорожный вокзалы, Дворец пионеров, ЦУМ, детская библиотека для детей и юношества, авиационно-промышленный комплекс, значительно увеличилось количество заводов, преобразились улицы. <…> Торжественным мероприятием стала презентация новой книги Геннадия Демочкина „Его звали Бабай“. „Издание книги – это первый шаг в увековечении памяти о человеке, который столько сил вложил в развитие региона“, – отметил губернатор Ульяновской области Сергей Морозов. Кстати, он же заявил, что в честь знаменитого политика будет названа одна из улиц нашего города. И вот „городская артерия“ в микрорайоне „Искра“, примыкающая к улице Репина, теперь носит имя секретаря-реформатора Ульяновского обкома КПСС Анатолия Скочилова».

Вот так. Его звали Бабай. В Москве стоит памятник Окуджаве, в Ульяновске улица носит имя Скочилова, в 1967 году однофамилец улицы донес на модель памятника, и ничего, перед историей все равны. Чего вы хотите, каких представлений о добре и зле? Я не пытаюсь, конечно, сравнивать заслуги, Окуджава не построил в Ульяновске ни гостиницы, ни автовокзала – просто перед нами два лика России. Одна сочиняет и поет, другая возводит и доносит.

Чем именно Окуджава не потрафил Скочилову – сказать трудно. С одной стороны, налицо желание провинции выслужиться перед Центром, потому что ясно же – в Центре подкручиваются гайки, так вот мы с опережением. А с другой – вполне допускаю, что кому-то из публики действительно мог резко не понравиться Окуджава. И одет не так, и вообще личность необыкновенная. Ошибка тут в одном – Окуджава не «старался это показать», это так и было. Но ведь это и раздражает. Маяковский ему, видите ли, нехорош. И не сказать, чтобы такие голоса не звучали в шестьдесят втором, шестьдесят четвертом. Звучали, но тише: не их было время. А теперь – «ожил я, волю почуя». По какому праву в джемпере? Снять!

Раз пришел сигнал с мест, да еще с приложением писем трудящихся – надо реагировать. 3 апреля Скочилову был направлен официальный ответ: «С т. Окуджавой состоялась беседа в Отделе культуры ЦК КПСС. Поэт признал ошибочность

некоторых своих ответов на записки в г. Ульяновске. Как сообщил секретарь правления Московского отделения СП РСФСР т. Ильин, поведение Б. Окуджавы будет обсуждено на парткоме Московской писательской организации».

Сам Окуджава, комментируя эту прелестную переписку по просьбе «Труда», опубликовавшего ее 30 января 1993 года, рассказывал Надежде Надеждиной: «По тем временам мы в Ульяновске „остро“ выступали. Сейчас это даже смешно, но тогда казалось, что смело. Ну, допустим, сказал я, что советская власть – не идеальна, у нее тоже бывают ошибки. А тогда, после Ульяновска, вызвали в ЦК для проработки. Говорил со мной Беляев (Альберт Беляев – тогдашний заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС. – *Д. Б.)*. Показал письмо. Вот, смотрите, читатели возмущены, что вы Маяковского охаиваете. Да не охаиваю. Но что делать, отвечаю, если я не люблю Маяковского и не пишу стихов по заказу. Как же так, говорит, все любят, а вы нет? Что делать – не люблю. Господи, поговорили и разошлись, мало ли что какой-то обыватель пишет. А оказывается, отчитались, ответ по инстанциям написали.»

Кстати, весной 1970 года Окуджаву снова пригласили в Ульяновск в составе большой группы поэтов – с условием ни в коем случае не петь. Это условие он выполнил, поскольку сам уже не слишком любил выступать; поездка состояла почти исключительно из торжественных митингов под разнообразными памятниками Ленину по случаю его столетия. Как-то, оказавшись в толпе бок о бок с немолодым ульяновцем, Окуджава спросил:

– И часто у вас такое?

– Два раза в день, – вздохнул тот.

– Когда же вы работаете?

Ульяновец промолчал, но взгляд его был красноречив.

Вскоре после первой ульяновской гастроли Окуджава впервые публично исполняет «Молитву Франсуа Вийона» – как песню, с музыкой. Это происходит 11 марта 1967 года, в московском Доме кино, на общем концерте с Риммой Казаковой: читает она, потом читает и поет он, потом фильм. Фонограмма вечера сохранилась. Окуджава не забывает напомнить, что в этом же зале, когда ему было «очень трудно», он «не нашел поддержки». Поет неохотно, несмотря на упрашивания зала: гитара плохая. «Я не тенор, меня упрашивать не надо. Но гитара. Трудно не вам, трудно мне». После «Молитвы» аплодисменты длятся две минуты – едва ли не дольше, чем сама песня.

В мае 1967 года Окуджава выступал в Ленинграде и жил в гостинице по соседству с Михаилом Квливидзе. Однажды в его номер постучалась девушка, на вид лет шестнадцати: она узнала,

что он в Ленинграде, и принесла посмотреть свои стихи на грузинском языке. Сама она отлично говорила по-русски и сейчас училась на ленинградском филфаке, но родилась в Сухуми и писала по-грузински. Ее звали Дали Цаава. У нее были низкий завораживающий голос и мрачный романтический взор. Окуджава признался, что грузинского не знает, но вот в соседнем номере живет прекрасный грузинский поэт Михаил Квливидзе… Тот согласился посмотреть ее стихи, нашел их талантливыми и благословил молодую грузинку на дальнейшее поэтическое творчество, а Окуджава вдруг понял, что именно романтического имени Дали не хватало ему для окончания одного давнего наброска – сочинены были первые восемь строк. Так появилась «Грузинская песня», сначала как стихи (музыка была сочинена год спустя). Она была посвящена Квливидзе как первому слушателю. Здесь же, в Ленинграде, местное телевидение записало небольшой ролик, на котором Окуджава читает и поет – он не пошел в эфир, но сохранился в архиве; там «Грузинская песня», только что написанная, читается еще по бумажке, с вариантами строк – насколько я знаю, нигде не опубликованными. Так, вместо канонической седьмой строки «Царь небесный пошлет мне прощение за прегрешенье» – идет обращение к гостям: «Ваши души – они наказанье мое и прощенье». Это лучше, кажется: вместо лирического штампа – характерная для Окуджавы двойственность. Другие люди, пусть даже друзья – они всегда и наказание, и спасение, и непонятно, чего больше в его отношении к ним: стремления слиться с ними в песне, прощении, возвышенной дружбе – или желания обособиться; вот уж подлинно, как сказано в сценарии, «связан со своим поколением по рукам и ногам». Но поскольку это послание не доходило или казалось ему выбивающимся из общего тона, он остановился на нейтральном варианте.

Это сочинение сделалось чрезвычайно популярным, особенно часто исполняется оно в грузинских ресторанах всего мира, и хотя Окуджава тут ни при чем, но это кладет на песню некий отблеск масскульта, что ли, и вызывает непроизвольные гастрономические ассоциации. Сейчас ее уже трудно отчистить от этого ресторанного, кухонного лоска. Надо признаться, что это единственная песня Окуджавы, которую я не то чтобы не люблю, но как-то равнодушен – вероятно, потому, что как раз скрещения, контрапункта, фирменного окуджавовского двуголосия тут нет. Слова – перепев собственных грузинских стихов, куда более парадоксальных и острых; мелодия обычная, элегическая, в тон тексту. Может быть, энергетику снижает длинная строка – у Окуджавы стихи с длинной строчкой аморфнее, многословнее;

может быть, мешает ничем не сниженный пафос. Ясно, что он тосковал по идеальной Грузии, которой не было и быть не могло, той, которая скоро спрячет беглецов в «Путешествии дилетантов», – вероятно, тогда все, о чем пишет Окуджава, еще не было штампом, это потом «Грузинскую песню» растащили на цитаты и подражания. Но, в общем, нельзя не признать, что это вещь кризисная, скорее декларативная и стилизаторская, нежели эмоционально-точная, как раньше (рассудочной, «головной» лирики у Окуджавы и вовсе не бывало). Может быть, именно поэтому она так легко разбирается на заголовки – и так же легко пародируется; удачных пародий на Окуджаву – единицы, но «Грузинскую песню» Александр Иванов пересмеял замечательно:

Разведу я костер, и огонь разгорится на славу,
Я его поцелую и пеплом посыплю главу,
И умру от любви, чтоб ускорить посмертную славу —
А иначе зачем на земле Окуджавой слыву?

Тут все хорошо, но особенно – избыточная высокопарность с целованием огня. Можно догадаться, почему в конце шестидесятых Окуджава почувствовал инерцию и надолго перестал писать песни – теперь он позволял себе закончить только те наброски, в которых ему чувствовался безусловный шаг вперед.

А Дали Цаава действительно стала поэтессой. У нее был кратковременный платонический роман с Иосифом Бродским, с которым она познакомилась в Ленинграде в 1966 году, – он прилетал на несколько дней в Тбилиси в шестьдесят девятом, остановился у нее, познакомился с братьями Чиладзе. Ей посвящено стихотворение «Ну, как тебе в грузинских палестинах?», написанное вскоре после ее возвращения в Грузию, куда она уехала, закончив университет. Она ответила прекрасным верлибром о городе, «усыпанном мертвыми листьями», в котором происходит грехопадение героини – под плач детей, оплакивающих рыжего клоуна. Всякий раз, приезжая в Ленинград, она навещала родителей Бродского.

Во время недельной поездки в Грузию в феврале 1983 года Окуджава виделся с ней – она подошла к нему после выступления и подарила свою книгу. Ни посвящений Окуджаве, ни воспоминаний о нем у нее нет, но адресатом «Грузинской песни» она всегда считала себя. Дали Цаава умерла в Тбилиси в 2003 году.

Ближе к лету в «Советском писателе» вышел сборник «Март великодушный», а летом наметилась поездка в Польшу – но и там за Окуджавой и его женой следили во все глаза, о чем и была составлена соответствующая записка: «Секретно. ЦК КПСС. 5 октября 1967 г. По имеющимся в Комитете госбезопасности материалам, поэт Булат Окуджава в период пребывания в Польской Народной Республике летом 1967 года встречался со многими польскими литераторами, известными своими ревизионистскими и сионистскими взглядами, в частности с Модзелевской Наталией, Колаковским Лешеком, Конвицким Тадеушем, а также с Шенфельдом Игнацем, который подозревается в передаче западным издательствам литературных материалов, принадлежащих советским писателям. Шенфельд проявлял большой интерес к Окуджаве, неофициально опекал его, создавал условия для установления контактов в литературных кругах и организовывал встречи, носящие частный характер. (Кто особенно активно передавал западным издательствам „литературные материалы“ – мы видели, показательно стремление перевести стрелки. – *Д. Б.)*

Личные контакты с Окуджавой поддерживали принадлежащие к ревизионистско-сионистским кругам и известные своими антисоциалистическими выступлениями писатели: Михник Адам, Кофман Ян, Блюмштайн Северин, Замбровский Антонин, Кучиньский Вальдемар, Савицкий Мирослав, Модзелевская Богна, Тененбаум Натан, а также Станислав и Иоанна Гумулки, Гражина и Яцек Курони. По инициативе Михника Адама и Куроней на квартире у последних 16 июля состоялась встреча приглашенного Михником Окуджавы с перечисленными польскими литераторами. В беседах с ними Окуджава высказывал сожаления по поводу того, что его популярность в СССР в связи с отношением к нему советских властей невелика. Рассказывал также, что во время беседы в ЦК КПСС (имеется в виду как раз встреча с Беляевым. – *Д. Б.)* его обвинили в том, что его творчество используется вражескими центрами в антисоветской пропаганде.

Модзелевская Наталия и Сташевский Стефан заявили, что Окуджава заслуживает особой заботы с их стороны, так как он принадлежит к группе так называемых молодых «гневных» советских писателей. Киностудия «Фильм-польский» планировала осуществить съемку документального фильма, посвященного Окуджаве, однако позже от этого намерения отказалась. Заместитель председателя Комитета госбезопасности Банников».

Активность С. Г. Банникова, до июля возглавлявшего Второе управление КГБ (контрразведка), но впоследствии смещенного на волне широкой реформы «конторы» в 1967 году, отчасти объяснима. Он снят 24 июля со своей должности, но формально остается заместителем Андропова и изо всех сил тщится доказать, что бдит. Кто оптимален для демонстрации служебного рвения? Естественно, писатель, да еще и в соцстране: это вам не шпионов ловить. Так что он доносит в ЦК КПСС на Окуджаву по понятным карьерным мотивам. Окуджава прокомментировал для «Труда» и этот документ – как всегда, иронически: «Вернулся я из Варшавы, и через некоторое время зовут меня к телефону. На том конце представляются: „Полковник Володин из госбезопасности“. И просит меня приехать. Он говорит, давайте в понедельник. Я, конечно, растерялся и соглашаюсь, хорошо, мол, в понедельник. А он продолжает: давайте в десять утра. Тут я из протеста сказал: нет, в одиннадцать. До понедельника несколько дней, честно скажу, неспокойно было – зачем вызывают? В понедельник приехал, зашел в помещение, сидит дежурный офицер. „За вами придут“. Хожу по предбаннику, уныло как-то, руки повисли. И вдруг спускается по лестнице молодой человек, непроницаемый такой. „Здравствуйте, – говорит, – Булат Шалвович, пройдемте со мной“. Приятного мало, но иду. Поднимаемся на второй этаж, он нажимает кнопку лифта, дверь открывается, а никакого лифта нет, просто коридор. Заходим в одну дверь, там и сидит этот полковник Володин. Очень вежлив со мной. Нет, думаю, арестовывать он меня не собирается. И ведет разговор о польских делах, все время заглядывая в какую-то бумажку. Я, конечно, старался самым лучшим образом охарактеризовать своих польских друзей. А он хитро так улыбнулся и говорит: а что хорошего, если они арестованы. Эту горькую новость я уже знал. Не сдержался: „Что арестовали их – это преступление, и скоро выпустят“. – „У вас что, факты какие-нибудь есть?“ – спрашивает. „Фактов нет, есть интуиция, так что поверьте мне. Скоро, скоро выпустят. Дайте мне ваш телефон, когда это произойдет, я вам позвоню“. Дал мне телефон и отпустил. А через несколько месяцев ребят действительно выпустили. Набрал я тот номер, прошу полковника Володина. Здесь таких нет, отвечают. Телефончик-то он мне дал фиктивный».

Любопытно, что расправа с польскими диссидентами в 1967 году была замаскирована местной госбезопасностью под разоблачение сионистского заговора: среди активистов студенческого движения действительно был некоторый (не особенно высокий) процент евреев, и социалистические охранители решили элегантно сыграть на пещерном инстинкте

толпы. Михник и Куронь были обвинены именно в сионистской пропаганде, ее же происками объяснялись студенческие волнения в Варшаве и Гданьске. В марте 1968 года, после митинга в университете в защиту исключенного Михника, польская пресса развернула настоящую погромную кампанию. Михника снова арестовали, спрашивали: «Когда же вы в свой Израиль?» Он отвечал отлично: «Сразу после того, как вы – в Москву». Северин Блюмштайн, известный варшавский журналист, впоследствии писал: «Быть польским евреем – это… интересное и временами нелегкое приключение. Тут каждый должен сам с собой разобраться. Одни с этим еврейством больше себя отождествляют, другие меньше. Из-за фамилии я был довольно заметной фигурой во всех этих еврейских делах». Блюмштайн действительно идеально годился для коммунистической прессы, пытавшейся превратить политические страсти в национальные, но даже самые темные читатели ненавидели коммунизм значительно больше сионизма.

Прочие фигуранты банниковского доноса вообще никакого отношения к сионизму (и троцкизму) не имели: Тадеуш Конвицкий – крупнейший прозаик послевоенной Польши, автор гротескных романов и лирических пьес. Экономист Станислав Гомулка (а не Гумулка) в 1970 году эмигрировал в Лондон, получил научную степень в Гарварде, разработал собственную теорию «выхода из социализма», обобщая опыт Китая и Восточной Европы. Ныне – советник министра финансов Польши. Мирослав Савицкий – публицист, впоследствии (в президентство Квасьневского) министр просвещения. Вальдемар Кучиньский – друг Михника, активист движения «вальтеровцев» (радикального крыла польского комсомола, созданного Куронем), тогда студент-экономист, впоследствии министр по вопросам приватизации, «польский Чубайс». Лешек Колаковский – философ, историк религии, культуролог, активно обсуждавший с Окуджавой весьма близкую тому теорию, описанную в ранней работе Колаковского «Этика без кодекса». На Окуджаву эти разговоры повлияли серьезно, хотя он никогда на Колаковского не ссылался, не желая углубляться в философские дебри. Теория Колаковского сводится к тому, что любая система этических воззрений – «кодекс» – подавляет самокритичность, снабжает человека набором готовых ответов, тогда как единственной опорой подлинной этики являются совесть, личная ответственность. Этот наиболее радикальный извод европейского экзистенциализма вызвал ожесточенную полемику, но Окуджава его высоко ценил: ему был близок этот решительный отказ оправдывать личное поведение чужими, всегда противоречивыми правилами. Ольга Окуджава

вспоминает, что встречи с Колаковским были неоднократными и всегда радостными. В 1968 году Колаковский эмигрировал, сейчас живет и работает в Англии, считаясь одним из крупнейших ныне живущих мыслителей.

Игнац Шенфельд – приятель Окуджавы, чья биография подробно изложена в «Выписке из давно минувшего дела»: «Игнац, польский еврей, жил до войны во Львове. Юный комсомолец, а затем коммунист. Конечно, подпольщик. Высокий, широкоплечий, сильный, как биндюжник, с детской улыбкой на крупном лице и мировой скорбью в иудейских глазах. А тут началась война, и Польша запылала, и все кончилось. Многие польские коммунисты после молниеносного падения своей страны получили приют в Советском государстве. Игнац был в их числе. Его направили в Среднюю Азию вести политическую работу среди польских беженцев. Уж какое тут было горение, какие страсти, какой труд без сна и отдыха – не передать. Правда, непосредственное знакомство с советской жизнью вызвало в молодом энтузиасте некоторое недоумение, но он отметал прискорбные черты и не расставался со своей пронзительной верой. Однако вскоре разразилась большая война. Беда была общей, общими были и надежды.

Ему поручили теперь трудиться по созданию польских вооруженных сил. Тут уж он заработал с еще большим безумием, как вдруг в одну из прекрасных ночей за ним пришли, перерыли его жалкий скарб и увезли его в местную тюрьму. Он еще продолжал по инерции выкрикивать всяческие привычные лозунги и клятвы, но его обвинили в шпионаже, дали ему пару раз под бока и отправили в Магадан. Не буду описывать его дорогу, его состояние, близкое к помешательству, его каторжные годы. Все было по самой высшей категории, но оказались рядом такие же несчастные умные люди, которые кое-что смогли ему разъяснить. О, как трагично было терять веру! Как долго сопротивлялась его пылкая душа! Но обстоятельства были неумолимы, а он оказался понятливым учеником, и от былого фанатизма постепенно остались рожки да ножки и горькое ощущение напрасно потраченных лет».

На Колыме Игнац Шенфельд влюбился в кубанскую казачку, бывшую партизанку Лену, после освобождения уехал с ней в Варшаву – «и тут, как среди ясного неба, оказалось, что евреям в Польше не место». В 1967 году Шенфельду предложили должность в польской редакции радио «Свобода», и он перебрался вместе с семьей в Мюнхен, где Окуджава, невзирая на внимательный пригляд советской делегации, открыто и радостно с ним общался.

Вот что всего любопытнее: приглядывать приглядывают, но выпускать – выпускают. То ли копят компромат, то ли блюдут витрину. И 21 августа 1967 года небольшая поэтическая делегация в составе Сергея Наровчатова, Михаила Луконина, Булата Окуджавы и Юрия Левитанского выезжает в Югославию на поэтический фестиваль «Стружские вечера».

Этот фестиваль, учрежденный в 1962 году в память о македонском классике Константине Миладинове, стал с 1966 года международным. 24 августа гости прибыли в Белград, а оттуда самолетом отправились на берег Охридского озера. 26 августа Окуджава с огромным успехом выступил на мосту через Черный Дрим – с этого моста читали поэты, их слушала сияющая фонарями набережная. «Песенке о старом короле» подхлопывали с первого куплета. Луконин и Наровчатов в чтениях не участвовали – их позвали для дискуссии «о поэзии и будущем». 27 августа состоялся традиционный для «Стружских вечеров» вечер одного стихотворения, на котором Окуджава читал «Стихи об оловянном солдатике моего сына». Выступало больше двадцати европейских поэтов, но «Золотой венец» вручили Окуджаве – к собственному его изумлению и негодованию Луконина. Левитанский, конечно, не написал об этом в отчете о поездке «Турнир поэтов», опубликованном в январском номере «Юности» за 1968 год, – но Владимиру Корнилову рассказывал, как совершенно пьяные Наровчатов и Луконин последними словами крыли Булата, думая, что никто их не слышит. «Ты бы об этом написал!» – посоветовал Корнилов. «А ты бы напечатал?» – поинтересовался Левитанский.

Сами «Стихи об оловянном солдатике», посвященные сыну Игорю, были написаны за три года до Стружского фестиваля, но напечатаны в СССР только в 1985 году и вошли в сборник «Посвящается вам»; тем не менее Окуджава читал их на вечерах, в особенности на заграничных. Причины их непубликабельности были очевидны: оловянный солдатик для поэта – метафора страны, умеющей только прицеливаться, растерявшей друзей, ощетинивающейся даже в ответ на сочувствие. «Смеются люди, плачут люди, а он все ждет своих врагов» – из всего эмоционального спектра этим расплодившимся оловянным солдатикам доступны только смесь недоверия и ненависти и глубоко загнанный страх. Все попытки замаскировать смысл, превратив стихи в невинную зарисовку, – название, посвящение сыну, – ни к чему не приводили: солдатик, целящийся во всех встречных, был слишком узнаваем. Единственным опубликованным фрагментом стихотворения долгое время оставались первые четыре строчки, напечатанные в январском

номере «Юности» 1968 года, в отчете Левитанского о празднике.

После фестиваля они с Левитанским, Лукониным и Наровчатовым еще десять дней выступали в Югославии, дали два поэтических вечера в переполненных залах Белграда, где жили в отеле «Славия» – туда знакомиться с Окуджавой толпой шли югославские студенты и поэты, что дополнительно уязвляло старших коллег и вызывало восторг Левитанского. 12 сентября выехали в Москву, по возвращении Окуджава снова засел за «Бедного Авросимова» и почти закончил роман к зиме (правда, в октябре прервался, чтобы на неделю съездить в Венгрию). А в ноябре его, по просьбе парижской стороны, включили в делегацию, отправлявшуюся во Францию. Планировалось участие Смелякова, но он во время обязательного предотъездного инструктажа, будучи слегка навеселе, крикнул с места: «А в „Юманите“ поведут?!» – и в результате, единственный из всех, уже на перроне получил отказ. Так, во всяком случае, излагает эту историю Окуджава. В Париже их разместили в двухзвездочном отеле «Hotel de l'Univers et du Portugal» (так приводит его название Эдлис в мемуарах; И. А. Мельчук любезно уточнил, что такой гостиницы в Париже нет, а близ площади Риволи, на *rue de Mail,* действительно расположен дешевый «Hotel du Portugal»). В автобиографическом рассказе «Около Риволи» он назван «вшивым и затрапезным», но тогда казался Окуджаве верхом роскоши: шутка ли, первый в жизни Париж! Здание около Риволи! «И даже то, что оно в недавнем прошлом было заурядным публичным домом, наполняло его в глазах потрясенных москвичей загадочным очарованием. Смешение времен также весьма украшало его. Веселые изысканные обои, блистающие бра, но древние скрипучие лестницы, звукопроницаемые двери и специфическое устройство номера: широкая кровать, возле которой не тумбочка, как обычно, а натуральное биде, у окна раскоряченное кресло минувшего века под ветхим гобеленом, а за фанерной условной перегородкой – современный унитаз и умывальник. Да, еще крохотная тумбочка с телефоном».

В первые дни парижского вояжа произошел инцидент, описанный Окуджавой в рассказе «Около Риволи», но подробней (и смешней) отображенный в мемуарах драматурга Юлиу Эдлиса «Четверо в дубленках и другие фигуранты». Эдлис знал Окуджаву еще по Тбилиси, входил в круг Маркман, Гребнева и Цыбулевского, так что Окуджава был рад его соседству в Париже. В первый парижский день группу повезли осматривать собор Парижской Богоматери. «Услышав мою французскую речь, тут же, как из-под земли, вырос молодой, небритый, закутанный в широченный шарф <…> алжирец. Оглядевшись опасливо

вокруг, он предложил вполголоса:

– Мсье не желает приобрести порнографию?

Я уже собирался послать его подальше – в те годы мы пуще всего опасались за границей «провокаций», – как рядом нежданно возник Булат:

– В чем дело?

– Да вот парень предлагает порнографию, наверняка дрянь какая-нибудь.

Не дав мне договорить, Булат спросил требовательно и жестко:

– Почем?

– Тридцать франков набор. – Парень полез в карман потертого пиджака и вытащил из него краешек сложенной гармошкой пачки черно-белых фотографий – на них мелькнули на короткое мгновение чьи-то обнаженные ножки, пышная голая грудь, живот с темным пушком внизу – и тут же сунул ее обратно в карман. Тридцать франков были суммой значительной, особенно имея в виду наши жалкие командировочные.

И тут Булат, с выражением человека, заключающего неслыханно выгодную сделку, решительно сказал, как отрезал:

– Две пачки – пятьдесят, но чтобы разные!

Парень несколько удивился коммерческой покладистости иноземца. Не оглядываясь, с каменным выражением лица, Булат первым исчез в портале Нотр-Дам де Пари.

Потом мы колесили в автобусе по Парижу и лишь к обеду вернулись в свою «Вселенную и Португалию». Я пошел прямо в ресторанный зал обедать, Булат же поднялся вначале в наш с ним номер. Минуты через две он спустился вниз, подошел к моему столику и, не присаживаясь, решительно потребовал:

– Идем, ты мне нужен.

Я поднялся за ним в номер. Плотно затворив за собою дверь, он достал из кармана гармошки с фотографиями и одним взмахом обеих рук развернул их:

– Полюбуйся.

И было на что: фотографии представляли собою не что иное, как фрагменты всемирно известных шедевров великих мастеров Возрождения, правда, в черно-белом варианте, этакий Лувр в миниатюре».

В этом-то отеле его разыскал высокий, прямой, печальный эмигрант первой волны Кирилл Померанцев, предложивший ему – «если не будет неприятностей со стороны ваших» – выступить перед русскими парижанами. Окуджава согласился без колебаний, хотя накануне выступления простыл и чувствовал себя неважно – насморк, воспаленные глаза.

Кирилл Померанцев (1906–1991) эмигрировал вместе с родителями в 1920 году, дружил с поэтами «парижской ноты», участвовал в антропософском кружке Аси Тургеневой, стал героем Сопротивления, сотрудничал в «Русской мысли» – крупнейшей русской газете Парижа. Как поэт он находился под сильным влиянием Георгия Иванова (впрочем, никто из его ровесников не избегнул этого влияния), но это не отменяет человеческого обаяния его лирики и всего облика: Померанцев был человеком доброжелательным, глубоким и щедрым. Окуджава встречался с ним во все свои парижские приезды, посвятил песню «Наша жизнь – не игра», пользовался его посредничеством при знакомстве с эмигрантскими издателями и читателями. Для выступления Окуджаве предложили малый зал «Mutualite» – тот самый, где в 1935 году на антифашистском конгрессе деятелей культуры выступал его кумир Пастернак. Вечер наметили на 30 ноября – за два дня до предполагавшегося отъезда. Чтобы не обижать Эдлиса, Окуджава предложил выступить и ему – с кратким вступительным словом о советском театре; Эдлис согласился, хотя отлично понимал, что идут не на него.

Вместо запланированных пятидесяти слушателей в зал набилось больше пятисот, переводчик – французский славист, верлибрист и коммунист Леон Робель – пригласил представителей фирмы грамзаписи «Le Charts du Mond», о чем Окуджаву предупредили перед концертом.

– Вы могли бы сказать об этом после, – горько заметил он представительнице фирмы.

– Разве вы не хотите записать диск?

Он не стал объяснять, до какой степени нервничает перед выступлением; однако все сошло превосходно. Вступительное слово его было кратко:

– Я очень волновался, когда ехал сюда. Не знал, какая будет аудитория, не нужно ли надеть фрак? Но этот вопрос решился сам собой – фрака у меня нет. Потом были предложения между костюмом и джемпером. Победил джемпер. Это не говорит о моем неуважении к вам… Но я вижу простые и милые человеческие лица. Те, кто надеется услышать хорошее пение, разочаруются; кто хочет услышать хорошего гитариста – пусть отрешится от своего желания. Я поэт, и я читаю свои стихи под гитару. Иногда это получается удачно, иногда нет. Если вам не понравится, будьте мужественны и держите себя в руках.

Удержать себя в руках они не сумели: он заметил, что, слушая «Песенку об Арбате», эмигрантская публика плачет так же, как московская. В рассказе «Около Риволи» он назвал это

чувство «неминуемой жаждой прощения». Рассеченный надвое народ стремился собраться, и его песни цементировали эту общность: разделения оказались иллюзорными. Он спел «Бумажного солдата», «Песенку старого шарманщика» («Ее должен петь старый человек с дурным голосом. Так что вам придется ее домыслить»), «Песенку о московском метро» («Она имеет отношение главным образом к работникам искусств. и вообще ко всем. В московском метро, как известно, есть надписи – „Стойте справа, проходите слева“). Потом – „Опустите, пожалуйста, синие шторы“, „Песенку о солдатских сапогах“, „Черного кота“ (Робель перевел – „Le petit chat noir“, маленькая черная кошечка; зал загудел)… „Песенку о голубом шарике“ („Как ее объяснить? Стихи вообще объяснить трудно. Но я думаю, что шарик – это жизнь, которая всегда молода и прекрасна“). Потом – „Не бродяги“, потом – „О старом короле“ и наконец – „Молитву Франсуа Вийона“ (с непременной оговоркой, что к Вийону она не имеет отношения, в чем Померанцев в своем отчете усомнился). „Молитву“ встретили овацией; он хотел ею закончить – не отпускали.

– Устал я… Взялся не за свое дело. Я вам прочту одно большое стихотворение. Недавно в Москве вышла картина по моему сценарию – «Женя, Женечка и „катюша“», комедия с трагическим финалом. Там есть такая песенка «О каплях датского короля». Это капли от кашля. Я ее прочту, петь не буду, сил нет.

Но и после этого не утихала овация – из последних сил он прочел «Берегите нас, поэтов»; просьбе вняли и наконец отпустили его со сцены.

Люди из «Le ОгаМе» пришли в восторг и предложили на следующий же день записать пластинку; гонорар – 2 500 франков за двадцать песен. Окуджаве, у которого была с собой ничтожная сумма в 90 франков, вдобавок давно потраченная, это показалось царским подарком, но Робель настоял, чтобы он поднял цену до трех тысяч. Песни были напеты стремительно, без пауз, за полтора часа – Окуджава был уверен, что с утра вместе со всей группой ему придется улетать, но утром ему сообщили, что издательство «Carmen Guillard» издало его книгу и оплачивает пребывание еще на две недели, чтобы дать автору возможность представить этот сборник на книжной ярмарке. Ему продлили визу, он съехал из бывшего борделя и переехал в отель «Elysees star» на улице Галилея, 63. Здесь он прожил еще две недели, представляя книгу, встречаясь с эмигрантами и бродя по Парижу.

Померанцев описал в «Русской жизни» свои впечатления от концерта Окуджавы, вспомнив, как Георгий Иванов читал ему свои стихи об оставшихся в России русских: «Русский он по

сердцу, русский по уму. Если с ним я встречусь, я его пойму. Сразу, с полуслова. И тогда начну различать в тумане и мою страну». «Мою» он потом переправил на «его», но Померанцеву больше нравился первый вариант.

Ксерокопия этой «Русской мысли» немедленно отправилась в Москву:

«24 / I—1968. Секретарю московской писательской организации тов. Ильину В. Н. Направляем для сведения статью о Булате Окуджаве и его стихи, опубликованные в двух номерах реакционной антисоветской эмигрантской газеты „Русская мысль“, издаваемой в Париже. Ответственный секретарь Иностранной комиссии СП СССР В. Коткин».

И гневная резолюция Ильина: «Для приобщения в личное дело т. Окуджавы».

В Париже т. Окуджава, безусловно, это предвидел. И потому был так осторожен – и на концерте, и с Померанцевым, написавшим свой отчет предельно деликатно – так, чтобы ничем не повредить новому другу. Он мог бы, конечно, вообще не писать об этом, не печатать стихов Окуджавы. Но не было ли все это попыткой навести мосты? Доказать, что диалог возможен? Что нам нравится одно и то же, что мы не держим зла, что можем наконец общаться поверх барьеров?

Окуджава, конечно, в это не верил; но Померанцев, кажется, допускал. Образ СССР, сложившийся в его сознании после песен Окуджавы, был явно слишком лестным: не может быть ужасной страна, где появляется – и исполняется, и все-таки разрешается – такое.

Но она может, она все может.

Насколько достоверен рассказ Окуджавы о том, как он потратил в последний день оставшиеся 800 франков в стриптиз-баре, сказать трудно; склоняюсь к версии, что история эта, слишком типичная для советских туристических воспоминаний о Париже, – чистый вымысел либо по крайней мере гипербола. Естественно, что перед возвращением в Россию Окуджава стремился избавиться от парижских обольщений, почувствовать себя не любимцем французской публики, а полузапретным советским сочинителем; это была в его аутотерапии обычная процедура – слегка принизить себя, поставить на место, чтобы этого не сделали другие; возможно, ради этого он вставил в рассказ «Около Риволи» всю историю с посещением стрип-заведения, в котором его вчистую ограбили, разведя на три бутылки шампанского. В середине декабря он вернулся в Москву, откуда почти сразу отправился в Западную Германию – Мюнхен и Регенсбург. Приглашения от европейских издателей шли чередой.

Эту поездку Окуджава описал двадцать лет спустя все в той же «Выписке из давно минувшего дела»: именно там состоялось его знакомство с представителями радио «Свобода», а потом и издательства «Посев». Вероятнее всего, тогда же он и передал «Фотографа Жору» для публикации в «Гранях», хотя могло это произойти еще раньше, в Москве. Как бы то ни было, в 1969 году «Фотограф Жора» появился в семьдесят третьем номере «Граней». «Может быть, я даже сам его туда передал», – по обыкновению путая следы, отвечал Окуджава на позднейшие (уже постперестроечные) расспросы: угроза ушла, осторожность оставалась.

По возвращении из Мюнхена ему предстояла еще одна заграничная поездка – в Австралию; после этого заграничные выезды прекратились надолго. Столь плотный график заграничных поездок объяснялся стремительно распространявшейся модой на него – но, с другой стороны, был тут и замысел власти, вполне объяснимый: СССР пытался отчаянным усилием выправить имидж, изрядно подпорченный волнениями в странах соцлагеря. Наступил год Пражской весны, но до нее оставалось полгода. А пока следовало внушить: с нами можно иметь дело, диалог приветствуется, мы никого не ограничиваем. Это всё преступные элементы в соседних странах, те же сионисты, да и ваша агентура – а у нас, сами видите, расцветают все цветы. Окуджава использовал этот шанс не только для того, чтобы посмотреть мир, – но и для того, чтобы осторожно намекнуть: никакой идиллии нет. Он говорил об этом в Париже, в Мюнхене, сказал и в Австралии.

В Австралию они отправились с Робертом Рождественским, с которым уже побывали в 1966 году в Швеции: тогда оба были с женами, на этот раз Окуджава без жены. Окуджава в 1996 году рассказывал Ксении Рождественской: «Я не был близок с ним. У нас была компанейская близость, а не близость дружбы. Мы много ездили. В Австралии вместе были целый месяц. Там замечательная была деталь одна. В Австралии ни меня, ни Роберта не знали. То есть знала какая-то группа эмигрантов, а в общем не знали. Ну, пригласила вот эта маленькая группа. И к приезду издали книгу Роберта. А на обложке – мой портрет. А у меня хранился – и хранится сейчас – пригласительный билет на какое-то действо в Австралии. И написано: мистер Роберт (имя) и фамилия: Булат-Окуджава. Ну я думаю, что Вознесенский, например, был бы угнетен. а мы смеялись». Когда издатель Джеффри Даттон (сам поэт) узнал о своей ошибке, он подарил Рождественскому накладные усы. На обратном пути в самолете сломался гирокомпас, пришлось сесть в Индонезии – Окуджава и

Рождественский два дня прожили в посольстве, к вящей радости его сотрудников.

Австралийская поездка спасла Окуджаву от участия в Первом Новосибирском фестивале авторской песни, открывшемся 7 марта 1968 года в Академгородке. Он не успевал туда физически – и не особенно об этом жалел, поскольку не слишком любил коллективные бардовские концерты с их неизбежным элементом соревновательности, с победой наиболее эффектного, а не наиболее талантливого исполнителя. Вряд ли гудевший от песен Академгородок с его полудозволенной свободой, кухонной фрондой и полуночными спорами был для него оптимальной средой. Не любил он и публичных дискуссий: для него судьбы России – дело слишком личное, кровоточащее и, увы, безнадежное; все, что он хочет сказать на эту тему, будет сказано в романах, а компрометировать серьезные и аполитичные по сути размышления спорами в студенческих общежитиях и аудиториях он не склонен. Вдобавок он устал от славы «гитариста», она уже и за границей его тяготит; короче, он ограничился тем, что прислал фестивалю приветствие, которое и было зачитано со сцены (впоследствии за это ему объявили предупреждение по партийной линии – наказаны были все устроители фестиваля, попало и приветствующим). Первый фестиваль авторской песни обошелся без отца-основателя (как, впрочем, и без Новеллы Матвеевой, не выезжающей из Москвы по причине «транспортной болезни», и без опального Кима, чьи песни в его отсутствие пел со сцены физик и бард Сергей Чесноков).

Это был замечательный фестиваль, последнее яркое событие советской оттепели, последняя симфония физиков и лириков, дискутировавших, выступавших и выпивавших в клубе «Под интегралом». Это было общение старших шестидесятников с новым поколением, уступавшим им, вероятно, по части оригинальности и выразительности (все-таки стояли на плечах гигантов, да и опыт у них был не столь яркий – не воевали, не пожили толком при диктатуре, детьми застали XX съезд), но зато и более бескомпромиссным, свободным от множества иллюзий. Этому поколению предстояло стать очередным «потерянным» – почти никто не успел реализоваться легально, одни уезжали, другие спивались. Новосибирск гудел. Реакция подоспела стремительно – именно после этого фестиваля у Галича, которого до той поры терпели, начались самые серьезные неприятности во всей бардовской среде.

Почему его до этого не трогали – понять можно: действовала своего рода «охранная грамота» за фильм «Государственный преступник», да сверх того – Галич до поры проходил по разряду

богемных сочинителей, чья известность не перешагивала границ Садового кольца. И хотя самые едкие его сатирические песни уже были написаны, в народ они не уходили (именно по причине виртуозности – даже в стилизациях речи этого самого народа). Новосибирский фестиваль привлек к Галичу внимание не потому, что он там исполнял нечто крамольное, а потому, что «песни для узкого круга» оказались главными хитами на слете. Самый старый из участников, сорокадевятилетний Галич, сделался звездой Академгородка, где конкуренцию ему составляли Кукин, Дольский, Вихорев, которые и пели, и играли на гитаре на порядок лучше, и вообще у них выходило как-то зажигательней… а ломились, при всем уважении к прочим, на Галича, чей сольный концерт – единственный легальный за всю советскую жизнь – стал в результате основным событием всего фестиваля. И не из-за политической остроты, повторяю: дело было в общем пафосе боли и гнева, которым переполнены зрелые песни Галича. Никому уже не хотелось отделываться шуточками. Бардовская субкультура на глазах превращалась в демонстративно несоветскую, уже не альтернативную, а демонстративно противопоставленную официозу. И «Вечерний Новосибирск» 18 апреля выстрелил статьей Николая Мейсака («член Союза журналистов, участник обороны Москвы») под названием «Песня – это оружие». Лисочкинский опус по сравнению с ней – «разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц». Тут пошла в ход тяжелая артиллерия – аргументы *ad personam* «а вот когда я на фронте», ярлыки вроде «гражданская безответственность», извращенные интерпретации, вбивание межпоколенческих клиньев, апелляции к властям, которые куда же смотрят?! Окажись Окуджава на том фестивале – он явно попал бы под очередную раздачу:

«Галич клевещет на мертвых, а молодые люди в великолепном Доме ученых аплодируют. Чему аплодируете, ребята и девушки? Тому, что четверть века назад погибли отцы, если не ваши, то чьи-то другие? Он же подло врет, этот „бард“! Да, на войне, говорят, иногда стреляют. На войне, к сожалению, гибнет много людей. Гибнут по-разному: одни – в атаке, другие – в горящем самолете. Третьи – нарвавшись на мину или под вражеской бомбежкой. Но кто, кроме Галича, возьмет на себя смелость утверждать, что „солдаты погибли зазря“? Каждый сделал свое дело, каждый отдал победе свою каплю крови. И нечего над этой святой кровью измываться. Галичу солдат не жаль. Галичу надо посеять в молодых душах сомнение: „они погибли зря, ими командовали бездарные офицеры и генералы“. В переводе это означает: „На кой черт стрелять, ребята! На кой черт идти в атаку? Все равно – напрасно! Бросай оружие!“ Вот как

оборачивается эта песенка! Не случайно „бард“ избрал молодежную аудиторию: он понимает – спой он это перед ветеранами войны, они б ему кое-что сказали.

«Бард» утверждает, что «он заполняет некоторый информационный вакуум, что он объясняет молодежи то, что ей не говорят». Нет уж, увольте от такой «информации». И не трогайте молодых! Кто знает: не придется ли им защищать Отечество, как нам четверть века назад? Зачем же вы их морально разоружаете?

Мне, ребята, вспоминается другое: там, под Можайском, мы отбиваем двадцатую за сутки атаку немецких танков. И комиссар нашего полка скрипит зубами: «Какие гибнут люди! Какие ребята! Пушкины гибнут! Орлы!» Назавтра он погиб, командуя группой пехотинцев, отражавших очередной танковый удар. Но в том бою сибиряки за день сожгли 56 немецких танков. В том бою мне пришлось оборонять узел связи. Война полна неожиданностей. Не думал я еще ночью, что утром на меня навалится орава фашистов. Но когда вышли патроны, я взорвал себя, блиндаж и гитлеровцев гранатой. В том бою я потерял ноги. Но я убежден – мои командиры были героями, мои генералы были славными полководцами. Сказав, что «победа будет за нами», они, как известно, слов на ветер не бросали.

– Да что ты, – говорили мне иные из слушавших Галича. – Это здорово! Он смелый! Он – за правду!

Галич – «певец правды»? Но ведь, говорят, и правда бывает разная. У Галича она с явным «заходом на цель» – с явной пропагандистской задачей. Знаем мы таких «страдальцев о российских печалях». Послушали их под Москвой по своим армейским рациям. Тогда остатки белогвардейской мрази учили нас «любить Россию», стоном стонали, расписывая «правду об ужасах большевизма», а потом откровенно советовали: «Господа сибиряки! Бросайте оружие! Германская армия все равно вступит в Москву!»

Не вступила! А мир увидел нашу советскую правду, трудную, порой горькую, но прекрасную правду людей, мечтающих о земле без войн, без оружия, без угнетателей, без подлости.

Поведение Галича – не смелость, а, мягко выражаясь, гражданская безответственность. Он же прекрасно понимает, какие семена бросает в юные души! Так же стоило б назвать и поведение некоторых взрослых товарищей, которые, принимая гостей, в качестве «главного гвоздя» потчуют их пленками Галича. И сюсюкают: «Вот здорово! Вот режет правду!» Дело дошло до того, что кандидат исторических наук Ю. Д. Карпов иллюстрирует лекции «Социология и музыка»… песнями Галича! И утверждает:

«Это высокое искусство!» Пусть бы наслаждался, так сказать, «персонально». Но зачем таскать блатняцкие «опусы» по городским клубам? Не совестно, Юрий Дмитриевич? Ведь вы все-таки кандидат исторических наук. И должны помнить слова Ленина о том, что всякое ослабление позиции идеологии коммунистической немедленно используется».

Понятно? Это уже не «ловцы дешевой славы», это – асфальтовым катком. Дихотомия выстраивается убойная, не возразишь: Галич поет в «Охоте», что пехота полегла «без толку, зазря», – а ветеран Отечественной отвечает, что взорвал себя, блиндаж и гитлеровцев, потерял ноги. Возможна полемика? Все уже клянутся либо личным героизмом, либо памятью отцов. Окуджаву, задумай он спеть грустное «Простите пехоте», не спас бы и собственный военный опыт. Ведь любой, кто скорбит о солдатской гибели (которая по определению не может быть напрасной в советской системе ценностей, наоборот – чем больше святой крови пролито, тем героичней!), приравнивается к «остаткам белогвардейской мрази». Попытка Леонида Жуховицкого напечатать невинно-положительный репортаж о фестивале провалилась. На бардов пошли в атаку, и второй Всесоюзный фестиваль авторской песни прошел только двадцать лет спустя, в 1986 году, в Саратове.

3

18 апреля 1968 года Окуджава выступал в МВТУ: сперва показали (перепутав части) «Женю, Женечку и „катюшу“», потом он спел несколько новых песен. Запись вечера сохранилась.

«Прежде чем читать стихи, я просто вам расскажу в двух словах, где я побывал. Для меня лично это очень большое событие. Те, кто не ездил, наверное, представляют себе – не ездил, не ездил, вдруг поехал. И вот я в течение восьми месяцев – начал с Югославии, потом попал в Венгрию, потом во Францию, потом в Западную Германию, потом в Австралию, потом в Индонезию. Видел очень много чего интересного. Видел своими глазами, что для меня очень важно, и о многих вещах составил собственное мнение.

Мне пришлось выступать. Первое большое выступление было в Париже. Сначала предполагался мой вечер в маленькой аудитории на сто пятьдесят человек, и я согласился. Но потом, в связи с тем, что количество желающих увеличивалось с каждым днем, этот концерт был перенесен в здание *Mutualite.* Это довольно большое помещение в центре Парижа. Я привез пленку

этого вечера, и когда я ее слушаю, мне стыдно становится за самого себя, как я боялся. Но принимали меня хорошо, и я постепенно успокоился, и все вошло в свою колею. А следующее большое выступление – уже с меньшим страхом – было в Мюнхене, тоже приблизительно на тысячу человек. Там был один такой смешной эпизод: уже когда вечер подходил к концу, я сам вошел в азарт, и публика как-то настроилась очень хорошо и благожелательно, – вдруг с галерки, не с галерки, а из амфитеатра, кто-то крикнул: «Гоп со смыком!» Требовательно очень. Я забыл, что я в Мюнхене, обиделся и сказал: я пою только свои песни, а если вы хотите петь «Гоп со смыком», значит, идите сюда и пойте сами. И вдруг я увидел, уходя, как какой-то человечек очень быстро, торопливо и радостно, возбужденно бежит к сцене из амфитеатра. Он добежал до сцены, публика стала гудеть на него, топать ногами. Он увидел, что нет ни меня, ни гитары, и очень смущенный вернулся обратно. Потом кончилось выступление, и часть публики стала заходить за кулисы, поговорить. И я увидел его: он горько рыдал, как ребенок, хотя он был человек пожилой. И вместо того, чтоб ему извиняться передо мной, пришлось мне просить у него прощения, его успокаивать. Выяснилось, что он не хотел меня обидеть. Это русский эмигрант, которому было интересно меня слушать, и он единственное что запомнил – «Гоп со смыком», и для него это было как «Браво!», вот он это и выкрикнул. И он мне подарил пластинку французского певца Шарля Азнавура и расписался там, что он одессит.

Потом много приходилось выступать в Австралии. Австралия – очень интересная страна, но я не умею, как лектор о международном положении, рассказывать о виденном в чужих странах. Мы там были с Робертом Рождественским. Но так как Австралия воюет в настоящее время с Вьетнамом, все менеджеры отказались устраивать наши концерты – из протеста. Но мы все-таки выступали по нескольку раз в день в университетах различных городов, перед всякими прогрессивными деятелями.

Последняя страна – это была Индонезия, страна очень богатая и удивительная, так что она все мои впечатления как-то затмила. Но и ужасно грязная и нищая страна. На улицах стоят танки, на танках сушатся пеленки. Половина населения возит колясочки – рикши, а половина носит солдатскую форму. Все они очень любят свою форму, гордятся ею и носят большие пистолеты. Сидят на танках, на танках играют дети. Кроме кино, никаких больше развлечений не существует, театров нет, одна или две газеты выходят, концертов не существует, связей с зарубежом культурных нет. В общем, она переживает такой

кризис. Но переживает кризис, потому что миллион человек они там пустили в расход. Сидели мы дома у одного посольского работника вечером, и вдруг пришел индонезийский офицер. И посольский работник ему сказал по-индонезийски: «Ахмет! Заходи, пожалуйста! Заходи!» И нам сказал: «Это большая сволочь, он все время убивает людей».

Пришел этот офицер, взял со стола бутылку виски, положил в карман и сказал, что его ждут офицеры в казарме – он должен их угостить. Потом выпросил несколько пачек сигарет, подарил каждому из гостей по пуле от браунинга – они у него не на счету, не по счету, – и ушел. В общем, там такие события не очень приятные. Вот что касается моих поездок. Я похвастался перед вами».

В другой раз, вспоминая Австралию, он дополнил картину: «Как будто я попал на Луну. Там солнце восходит на западе, земля красного цвета и в лавочках продаются бумеранги. И вообще много всяких чудес. Кенгуру все достреляны уже: за ними охотятся, потому что они портят посевы, и эти прелестные животные уничтожены, только в заповеднике они еще сохранились. Но там они ручные, а это неинтересно: они подходят и просят подаяния все время. Такие хорошо воспитанные уже кенгуру».

Зал понимающе смеется.

На апрельском концерте в МВТУ он сказал, что новых песен давно не пишет – и в самом деле за вторую половину 1968 года написал единственную песенку, чрезвычайно веселый отклик на чрезвычайно мрачное событие, которое для большинства его друзей стало переломным. Они надеялись. А он-то был готов.

В ночь на 21 августа 1968 года советские танки вошли в Чехословакию. Шестидесятники были потрясены, Аксенов пережил многомесячную депрессию, Евтушенко дал телеграмму Андропову и написал «Танки идут по Праге», а Наталья Горбаневская и шестеро ее друзей вышли с демонстрацией на Красную площадь, где их и повязали. Окуджава телеграмм не давал, писем не подписывал и депрессий себе не позволял. Он заканчивал «Бедного Авросимова».

В сентябре 1968 года он напел Льву Шилову, аккомпанируя себе на рояле, «Песенку про гусака» – посвящение Густаву Гусаку, утвержденному главой КПЧ вместо реформатора Александра Дубчека.

Лежать бы гусаку в жаровне на боку,
да, видимо, немного подфартило старику: не то
чтобы хозяин пожалел его всерьез,

а просто он гусятину на завтра перенес.

Но гусак перед строем гусиным
ходит медленным шагом гусиным,
говорит им: «Вы видите сами —
мы с хозяином стали друзьями!»

Старается гусак весь день и так и сяк,
чтоб доказать собравшимся, что друг его – добряк.
Но племя гусака прошло через века
и знает, что жаровня не валяет дурака.

Пусть гусак перед строем гусиным
машет крылышком псевдоорлиным,
но племя гусака прошло через века
и знает, что жаровня не валяет дурака.

Это сочинение было опубликовано в СССР в 1989 году в журнале «Русская речь», да и на магнитофонах почти не распространялось, поскольку Окуджава пел его под запись крайне редко. В 1968 году Гусак был заместителем председателя чешского правительства, в августе возглавил партию, хотя номинально стал ее лидером только в апреле следующего года. Он быстро свернул дубчековские реформы, часть диссидентов пересажал, часть выдавил из страны (впрочем, репрессии в Чехословакии оказались довольно мягкими – почти всех скоро выпустили, а выезд на Запад остался свободным). Вопреки пророчествам Окуджавы, жаровня Гусака миновала: после бархатной революции 1989 года он утратил президентский пост и два года спустя мирно скончался в родной Братиславе.

«Бедный Авросимов», в 1971 году вышедший в серии «Пламенные революционеры» под заголовком «Глоток свободы», – книга, в которой шестидесятнических иллюзий не осталось вовсе. Герой ее – не декабрист Михаил Бестужев, а мелкий дворянчик Иван Евдокимович Авросимов, двадцатилетний рыжий великан, попавший благодаря дядюшкиной протекции в секретари следственной комиссии, которая допрашивает Пестеля. Не поэт, не офицер, не мыслитель – «типичный представитель». Окуджаве важно показать, что система ломает не только тех, кто против; она губит и самых лояльных, стопроцентно преданных, боящихся даже подумать о бунте. О Пестеле сказано немного и смутно, «Русская правда» в романе Окуджавы – не предмет анализа, а внутренний стержень сюжета, крутящегося вокруг спрятанной

рукописи. Окуджаву занимает эволюция не Пестеля, а лояльнейшего и тишайшего Авросимова. «Особенно здорово выбрана – во времени – фигура рассказчика. Всё вместе: время и характер действия и время и позиция повествования – делает роман по-настоящему современным и серьезным (несмотря на всяческие арабески, впрочем, большей частью остроумные). И тем не менее книга выиграла бы, будь Окуджава строже к историческим реалиям – или если бы он плюнул на них вообще», – писал из заключения Юлий Даниэль, прочитав апрельский номер «Дружбы народов» за 1969 год, где, несмотря на протесты уже известного нам окуджавовского недоброжелателя В. Бушина, была напечатана крамольная повесть.

«Авросимов» – отклик не только на танки в Праге или процесс Синявского и Даниэля. Это итог долгих самонаблюдений, хроника застарелой обиды – история медленного, мучительного превращения патриота-романтика в смертельно обиженного, обманутого, растерянного одиночку. Не случайно в повествовании Окуджавы два главных героя: собственно Авросимов – и рассказчик, постоянно вмешивающийся в текст с обширными ироническими сентенциями. Относительно личности этого рассказчика не сообщается ничего определенного: мы знаем, что он пишет историю рыжего секретаря в шестидесятые годы XIX века, вскоре после освобождения крестьян. Именно поэтому он постоянно задается вопросом: что ж такого антигосударственного хотел Пестель? Ведь хороший командир, честно служил отечеству. А крестьян все равно освободили, и стало быть, он был прав? Не желал никакого зла? Рискнем предположить, что историю свою излагает сам Авросимов, постаревший и поумневший, вспоминающий собственную наивность и потерянность через сорок лет, и каких лет! – и не исключено, что первоначальный замысел Окуджавы был именно таков. Это объясняет внезапную пренебрежительную ноту в финале – «Бог с ним совсем»: стороннему человеку не за что так презирать благополучно спасшегося, уехавшего из столицы Авросимова. Это больше смахивает на запоздалое раскаяние, «самосуд зрелости». Впрочем, еще раз Авросимов появится в «Путешествии дилетантов», действие которого происходит через четверть века после описанных событий, – и вряд ли описанный там Авросимов способен был написать эти язвительные, дышащие незабытой обидой записки; однако юродство его явно вызвано тем, что он чрезмерно испуган, а в александровскую оттепель вполне мог дать себе волю и написать – для потомства, для потомства, господа! – честные записки о поруганной юности.

Окуджава признавался, что придумал своего Авросимова, читая для пьесы «Глоток свободы» протоколы декабристских допросов: в них было множество орфографических ошибок. Тогда и возникла у него мысль дать историю Декабрьского восстания глазами полуграмотного писаря, изначально ужасающегося цареубийственным замыслам, но по ходу дела начинающего, что ли, задумываться. сомневаться. «Пытающийся усумниться», как сказано в «Путешествии дилетантов»; но и этой попытки хватает, чтобы сойти с ума.

В «Бедном Авросимове» – зародыш всех будущих исторических романов Окуджавы и квинтэссенция ранней прозы.

«Тонкие запястья» кавалергарда Бутурлина – прямая цитата из «Фотографа Жоры»: «…тонкие запястья… легко сломать…» История Бутурлина, вынужденного арестовать своего же товарища и выполняющего это без малейших угрызений совести, во имя государственной необходимости, перекочует потом в «Свидание с Бонапартом», в линию Пряхина, который арестует своего приятеля и собутыльника Тимошу Игнатьева. Появившись в «Путешествии дилетантов», Авросимов заставит Мятлева размышлять о том, отчего ломаются и сходят с ума здоровые и цельные натуры.

В самом деле, публика-то всё достойная – и Бутурлин, и граф Левашов, и армейский капитан Аркадий Иванович. Авросимов на всех смотрит своими изумленными синими глазами, и все кажутся ему добрейшими, храбрейшими, расположенными к нему людьми – но копни чуть поглубже, и вместо чести, доблести и принципов увидится сплошная труха. Только такие люди и потребны Российскому государству во все времена, оно будто нарочно ломает всех, в ком заподозрит внутренний стержень, – и люди со стержнем, вроде Пестеля, в самом деле не заживаются. А вот тот, у кого внутри нечто гибкое, подвижное, как у красавца Бутурлина, готового в любой момент арестовать друга, – тот непременно дойдет до степеней известных. Скажем, ротмистр Зубцов, сущий оборотень, врущий на каждом шагу, обманом добивающийся своих целей, ни перед чем не останавливающийся, – разве это не идеал российского служаки? Чести нет ни у кого, лгут все, от Аркадия Ивановича до толстяка Браницкого, который накануне предполагаемого побега Пестеля дурачит всех рассказом об этом побеге, якобы уже удавшемся. Весь мир «Бедного Авросимова» – выморочный, обманчивый, обморочный: герой то пьян, то в эйфории, то в смятении, и действительность видится сумеречной, искаженной, и это – один из приемов окуджавовской тайнописи: самый искушенный читатель не сразу разберется, что к чему. На каждом шагу –

обманка, провокация, призрак; действительно гофманиана. Но ведь смысл этой гофманианы – простой, прямой, для всех очевидный: главная цель государственности, какой она предстает Авросимову – растление. Государству потребны люди без правил, готовые на все; кто не вписывается, либо гибнет, как Пестель, либо сходит с ума, как Авросимов. Впрочем, ежели допустить, что все это пишет он сам, то его безумие еще не худший вариант. У него есть шанс скрыться из Петербурга в губернию, сбежать из истории в литературу.

Глава девятая
«ПЕСЕНКА О МОЦАРТЕ» И «ОТЪЕЗД»

1

«Песенку о Моцарте» никто не воспринимал как религиозное произведение – но как раз здесь перед нами псалом в чистом виде. Окуджава почти всегда воздерживался от автокомментариев; были две интимнейшие темы, на которые он избегал говорить в принципе – религиозность (отделывался указаниями на потомственно-коммунарский атеизм) и патриотизм (разговоры о любви к Родине считал неприличием). «Песенка о Моцарте» – как раз о Родине и Боге, и немудрено, что опереться на авторские пояснения мы тут не сможем.

Песня написана весной 1969 года и, по воспоминаниям Аксенова, впервые исполнена в ялтинском Доме творчества 10 мая; впервые опубликована год спустя в «Дне поэзии-69», под названием «Моцарт на скрипке играет». В ней две ветхозаветные реминисценции – очевидная и скрытая. Первая – «Но из грехов нашей Родины вечной не сотворить бы кумира себе»; вторая спрятана в рефрене и содержит ключ ко всей песне. «Не оставляйте стараний, маэстро» – прямая отсылка к псалму 137: «Милость твоя, Господи, навек. Дело рук твоих не оставляй».

К этому же псалму отсылает читателя и Пастернак в призыве к бодрствованию, венчающем стихотворение «Ночь» – «Не спи, не спи, работай, не прерывай труда». В псалме содержится истинно поэтическая двусмысленность, которая и придает большинству ветхозаветных текстов – в переводах на современные языки – столь универсальное звучание. Давид просит Господа не оставить его, человека, собственное Божье творение, – но в синодальном переводе мы явственно читаем «Дело рук твоих», то есть не оставляй и работы как таковой, непрерывного творческого акта. Мир ведь творится ежеминутно – шестью днями дело не ограничивается. «Не бросай человека» и «Не оставляй творчества» – на этой синекдохе держится вся песня Окуджавы; это не только и не столько просьба о милосердии, сколько призыв к творцу – мир не безнадежен, его еще стоит лепить.

Известна претензия Галича, высказанная в разговоре с Сахаровым в 1972 году: что это такое – «не убирайте ладони со лба»! Моцарт же на скрипке играет, как можно одновременно держать ладони на лбу! Неточный жест, и все рушится. Окуджава

никогда этой претензии не комментировал – возможно, из самолюбия; не исправлял он, впрочем, и текста. Между тем эта ошибка должна бы насторожить интерпретаторов – Окуджава в 1969 году уже опытный версификатор, исправить стихотворение не составляло бы труда, тоже проблема – найти рифму на «пальбу»! Он этого не сделал, авторское упорство могло бы навести на простейшую мысль: Моцарт-то, конечно, на старенькой скрипке играет, но рефрен – и призыв «не убирать ладони со лба» – обращен не к нему, а к Богу; это Всевышний держит руку на лбу Моцарта, пока тот играет. Фразеологизм этот весьма распространен; в частности, любимый тост-поздравление Петра Тодоровского – «Пусть Бог не убирает руку с твоего лба».

Если принять это толкование, вся песня обретает особый смысл: автор просит Бога не обращать внимания на традиционное и неизбежное беспутство художника, на отступления от предназначения, на гульбу и пальбу – без которых почти никогда не обходится. Все, кроме искусства, – привходящие обстоятельства, тут и отечество отходит на второй план: «Моцарт отечества не выбирает» и подавно не должен творить из него кумира. Собственно, фабула «Песенки о Моцарте» – типичная для Окуджавы композиция, три куплета-три припева, – это и три соблазна художника, три главных его врага: суетность (гульба-пальба), национальное чванство (и слишком тесная зависимость от грехов Родины вечной) и само время, которое сильнее всего, страшнее костра. «Коротки наши века молодые: миг – и развеются, как на кострах, красный камзол, башмаки золотые, белый парик, рукава в кружевах». Облетает романтический антураж, остается голая суть – но пока Господь не отвернулся, все переносимо.

У Окуджавы есть поздний «автобиографический анекдот» об этой песне – там его случайный встречный спрашивает в метро, как понимать строку «Не убирайте ладони со лба». И автор, смущенный совпадением, – он сам только что напевал про себя эту свою строчку, – отвечает: а что тут особенного? Просто человек, когда задумается, прижимает ладонь ко лбу… Этот ответ, казалось бы, противоречит нашей версии. Да и без всякого «казалось бы» противоречит. Но ничего не поделаешь, нам нравится наша версия. И мы не будем никак увязывать ее с этим поздним признанием: в конце концов, иногда поэт и сам не знает, что у него получилось.

Остается загадочная строфа о грехах Родины вечной: прежде всего непонятно, как она проскочила советскую цензуру. Конечно, о «перегибах» и «ошибках» еще ритуально вспоминали, но все неохотнее; сама мысль о том, что у Родины могут быть грехи,

выглядит кощунственной по советским меркам.

Есть, правда, еще более крамольное толкование: «вечной Родиной» в богословии иногда именуется Царство Небесное, будущая обитель души – в противовес земной, кратковременной Родине, блеклом отражении настоящей. Но тогда непонятно, о каких грехах небесной Родины может идти речь: там-то уж точно все безгрешно. Остается предположить, что магия этой песни Окуджавы была такова, что действовала и на чиновников отечественной цензуры (в 1976 году, на пике застоя, «Песенка о Моцарте» была включена в первый советский диск-гигант Окуджавы) – либо их расслабила туманная формулировка. Смысл-то понятен – не следует безоглядно превозносить Родину за то, что достойно осуждения, и как раз шестьдесят девятый год в этом смысле показателен: реабилитация сталинизма шла полным ходом, после Пражской весны последние иллюзии шестидесятников развеялись, «как на кострах». «Песенка о Моцарте» – как раз о том, чем остается утешаться: работать вопреки всему, понимая, что «на остановке конечной скажешь спасибо и этой судьбе». Моцарт не выбирает отечества – девять лет спустя, в семьдесят восьмом, среди усиливающегося распада и абсурда, Кушнер добавит: «Времена не выбирают, в них живут и умирают. Что ни век – то век железный». Выбора нет – есть достоинство в навязанных обстоятельствах и дар, лучшее из возможных утешений.

2

Сама параллель «Моцарт – Бог» для русской литературы не нова: «Ты, Моцарт, бог – и сам того не знаешь», на что Моцарт, с приличествующей иронией, отвечает: «Право? Может быть». Последующие авторы сместили акцент: «Ты Моцарт, Бог, и сам того не знаешь!» – то есть вывели на первый план художническую, эстетическую ипостась творца. Бог – не моралист, не проповедник, не ветхозаветный суровый судия, избирающий один народ и показательно его воспитывающий, но счастливый и беззаботный творец, мастер, маэстро.

Правда, тут у моцартианской традиции появляются серьезные оппоненты: для некоторых Бог – безусловно художник, но никак не Моцарт с его детской ясностью, а мыслитель и экспериментатор Бах. В декабре 1970 года Галич пишет балладу «По образу и подобию, или Каждому свое» – прямой ответ Окуджаве на «Песенку о Моцарте»; различие их творческих методов явлено тут с особой наглядностью. Где у Окуджавы

двенадцать строчек с припевом – у Галича шестьдесят полновесных длинных строк с подробной картиной бытовых мучений современного маэстро, которому приходится свои «переходы из це-дура в ха-моль» (в подтексте отчетливо слышится проклятие окружающим дуракам и хамам) осуществлять под стоны инсультной бабки, попреки жены и пьяный гомон соседей за стенкой; быт душит, репродуктор врет, «а пронзительный ветер, предвестник зимы, дует в двери капеллы святого Фомы». Мало того что у Галича слушателю демонстрируется увесистая гроздь унизительных бытовых подробностей – у него и отношениям художника с Богом сообщено нечто ветхозаветное: художник предъявляет свои язвы и брюзжит, Бог же либо уважительно его приветствует («С добрым утром, Бах!»), либо утешает («Но не печалься, Бах!»), либо угрожает («Не кощунствуй, Бах!»). Это отношения взаимно-уважительные, но не особенно гармоничные – как и у художника с семейством; творчество предстает чем-то вроде одолжения Господу, который, конечно, в конце концов получает свою «треклятую мессу», но не без попрека за ужасные условия труда.

Конечно, «По образу и подобию» отсылает не столько к «Песенке о Моцарте», сколько к известной устной притче чтеца Владимира Яхонтова – о том, как высоко в горах живут и каждое утро здороваются Бог и Бах; но и время написания, и схожесть приема заставляют предположить, что Галич отталкивается от песни Окуджавы, открыто полемизируя с ней. У Окуджавы – моцартианский, легкий росчерк пера; у Галича – подробная и натуралистичная живопись; у Окуджавы – высокомерное моцартианское презрение к подробностям, предельное обобщение: судьба, гульба, пальба. У Галича – дотошный и злорадный перечень «болей, бед и обид». Главное же – если у Окуджавы творчество само по себе способно искупить жестокость и краткость жизни, если художника – или Бога? – призывают «не обращать внимания» на быт, грехи Родины и собственные слабости, то внимание Галича к ним как раз приковано: без них подвиг художника обесценивается. Нечего порхать над безднами – надо в них заглядывать, а то и сверзаться. Помыслить невозможно, чтобы Окуджава в своей песне – хоть бы и бытовой, и сатирической – упомянул инсульт, кассу взаимопомощи и двести граммов любительской; для него все это – «кино, вино, пшено, квитанции Госстраха» – нечто почти неразличимое и не стоящее внимания. «Все встало на свои места, едва сыграли Баха» – то есть ничтожное и суетное заняло свое место; для Галича быт – существенный и необходимый контраст к «мессе».

Бог и Бах прощаются на ночь – то ли довольными друг

другом, то ли затаившими зло, но уж во всяком случае не примиренными; товарищескую, сотворческую, почти заговорщицкую интонацию, с какой Окуджава беседует с верховным творцом, тут заменяет взаимная подозрительность. С грандиозным, но тяжеловесным Бахом иначе не поговоришь, а с Моцартом не станешь выяснять отношения: у него другие, эстетические приоритеты, и какая ему разница, чем заплачено за музыку? Эти два образа играющего Бога – только в одном случае он и творит играючи, а в другом сам тяжеловесно мучается, как Бах, – крайне символичны для обоих авторов и существенно проясняют их конфликт, о котором мы подробнее расскажем в следующей главе.

3

Обстановку, в которой появилась и широко распространилась «Песенка о Моцарте», ядовито запечатлел Георгий Владимов в рассказе 1982 года, так и названном – «Не обращайте вниманья, маэстро». Из всех владимовских сочинений это – самое веселое и одновременно безнадежное: давний товарищ Окуджавы еще по «Литературной газете», известный критик, один из лучших прозаиков поколения, а впоследствии активный диссидент, Владимов описал эпизод из семидесятых, когда за ним, почти не скрываясь, неотрывно следила «контора». Рассказ написан от лица молодого человека, в чью квартиру для наружного наблюдения за писателем, живущим в доме напротив, въехала тройка агентов: мордастый, долговязый и пышнотелая красавица в беретике. Они бесцеремонно селятся в квартире насмерть перепуганных еврейских интеллигентов и принимаются наблюдать за писателем, который в тексте так и не появится. Походя мордастый обозрит скромную библиотеку умеренного тамиздата, принадлежащую главному герою (каждый томик обошелся в половину джинсов):

«– И вообще, я вам скажу, некоторые этапы нашей истории пора бы уже забыть. Они нас только сбивают, а ничего не дают для понимания.

– Да-а? Это интересно. Какие же этапы?

– Вы сами знаете какие».

Вот вам и грехи Родины вечной, о которых предлагается не помнить. Бред усугубляется тем, что пока наблюдатели занимают комнату рассказчика (а сам он, вытесненный в кухню, трудится там над диссертацией) – они, чтобы не скучать, время от времени включают его магнитофон и слушают, что найдут. А находят,

естественно, Окуджаву, которому даже подпевают – ему в это время по-прежнему покорны все возрасты и профессии, да и могли ли не знать Окуджаву люди, занимающиеся отечественной литературой, пусть и столь специфическим образом? Между красавицей-агентессой и долговязым Колей происходит легкий флирт с пощупываниями под такие, например, разговоры, типичные для тогдашних кухонь:

«– Поставь лучше Высоцкого, – просила дама капризно и томно. – Ты же знаешь, я Высоцкого люблю неимоверно!

– Много ты понимаешь! Булат же на порядок выше.

– Не знаю. Я и Булата люблю, но по-своему. – Голос моей неотразимой таил загадку, терзавшую мое сердце ревностью к обоим бардам. – А Высоцкий – это моя слабость.

– И как ты его любишь? – спрашивал Коля игриво.

– Я даже не могу объяснить. Дело не в словах и не в музыке. Просто он весь меня трогает сексуально».

Вся эта троица, видимо, списана со Знаменского – Томина – Кибрит – «Знатоков» из сериала Ольги и Александра Лавровых, воспевавшего советскую милицию: женатый долговязый службист, тайно влюбленная в него красавица и малорослый хохмач с человеческим лицом. Так они слушают Окуджаву и обсуждают его преимущества перед Высоцким, и наблюдают за писателем, подробно фиксируя его переговоры, переводы и грядущие гонорары, пока хозяевам квартиры это не надоедает. Тогда они обращаются в милицию – вдруг у них поселились не спецагенты, а обычные воры, снабженные современной аппаратурой? Они еще и анекдоты антисоветские рассказывают, «с политическим душком», в том числе про глупость ментов… А силовики и тогда уже друг друга недолюбливали, и милиция с «конторой» серьезно враждовала («Это у них работа – санаторий, у нас погрязнее»). Поскольку о проживании непрописанных жильцов никто в отделении не предупрежден, милиция охотно реагирует на сигнал, хотя и заявителям, и милиционерам все понятно. Два оперативника заходят в квартиру, с оттяжкой бьют по заду красавицу-лейтенантшу, набивают фингалы ее кавалерам и, выяснив ситуацию, уходят, радостно перемигиваясь. А агенты вынужденно меняют дислокацию. Правда, перед уходом долговязый Коля опять слушает «Песенку о Моцарте», подпевая металлическим голосом. «Глуховатый, тягучий голос певца запел о старенькой скрипке – может быть, заменяющей Отечество».

Эта владимовская интерпретация – самая точная, но сам рассказ полемичен по отношению к Окуджаве и даже резок, если вчитаться. Окуджаву здесь неявно упрекают в амбивалентности, в том, что его песни – с подтекстом, кто бы спорил, но скрытым,

безопасным, – одинаково любезны и диссидентам, и конформистам, и гэбистам, и все ощущают их своими, и песни не сопротивляются! И Высоцкий для «них» тоже родной… Галича небось так не споешь… Главное же – скрытый нерв владимовской новеллы (как всегда у него, многозначной) как раз и заключается в принципиальном отказе от эмиграции, в невозможности отъезда, в нежелании следовать внятному приказу: уезжайте, в конце концов! Герой-рассказчик, Саша, не хочет ехать, потому что ему лень собирать бесконечные справки и страшно соприкасаться с бесчисленными чиновниками – но ведь это все отговорки перед собой: он элементарно не хочет рвать со своей страной и средой. А его невеста, скрипачка Дина, уехала: «Она прошла босая по этим горящим угольям, и я сейчас вижу ее такой, какой она улетала из Шереметьева, – когда она вышла, всего на несколько секунд, на знаменитый „балкончик прощания“, растерзанная после нательного обыска, вся красная и в слезах. Скрипку ее, довольно ценную, провезти не удалось, – но, кажется, ей такая и не понадобилась в Бостоне, США». Скрипка, выходит, никакое не убежище и не защита; то, что предлагает Окуджава, – сладкая, утешительная, универсальная, но все-таки иллюзия. И творчество никого не защитит, и просьба «не обращать внимания» напрасна – ведь в финале рассказа представитель «конторы» клянется, что не оставит писателя в покое никогда, что это «на всю жизнь»… Так рассказ 1982 года ответил на песню 1969 года, язвительно продемонстрировав, что этическая программа Окуджавы недостаточна, что вечная Родина достанет повсюду, что совет «не обращать вниманья» и играть на старенькой скрипке вопреки всему уже не срабатывает среди невыносимо сгустившейся мерзости. «И это они – русские?! И это они решают – кого лишить родины, гражданства? Надо их самих лишить навсегда – национальности!» – кричит в рассказе мать главного героя.

Увы, их не берет ничто. И спасаться от них достоинством, творчеством, верой – было немыслимо уже тогда, в эпоху советского разложения.

О реакции Окуджавы на рассказ Владимова ничего не известно. Владимов уехал, Окуджава остался. Отношения их перед этим испортились – главным образом по вине жены Владимова Натальи, женщины крайне нетерпимой, из числа описанных Войновичем непримиримых диссидентов, уверенных в собственной святости. Предотъездное состояние Владимова можно понять – он находился в оперативной разработке и чувствовал, что все стрелы направлены в него; впоследствии, однако, выяснилось, что все перемещения и разговоры Окуджавы – вплоть до диалогов с женой, дома, без свидетелей, –

фиксировались не менее тщательно. Просто он, по собственному правилу, не творил себе ни кумира, ни пьедестала из грехов Родины вечной.

В 1995 году Окуджава написал свою последнюю песню – «Отъезд», – и это еще одна двойчатка: возвращение к теме Моцарта двадцать шесть лет спустя.

4

«Отъезд» был позже посвящен Владимиру Спивакову; сохранена та же трехчастная структура, о старой песне напоминают цукатики вкрапленных цитаток. «Отъезд», как большинство поздних песен Окуджавы, кажется многословней, даже и банальней его молодых сочинений, но именно сопоставление его с «Моцартом» проливает неожиданный свет на это музыкальное завещание. Он не знал, конечно, что песня окажется последней, – но после семидесяти каждую вещь писал как последнюю.

«Отъезд» – песня исключительно горькая даже на безрадостном фоне позднего Окуджавы. Это готовая автоэпитафия – однако в ней вновь появляется раздвоение, которое, кажется, мучило автора во времена «Чудесного вальса», но оказалось спасительным в старости. Да, образ автора всегда распадается на чудесного музыканта и скромного носителя таланта, но когда этот скромный биологический носитель, обыватель со всеми слабостями, чувствует себя обреченным, его волшебный двойник никуда не девается. Волшебный попутчик – собственный дар, и его по-прежнему ничто не берет. Структура «Песенки о Моцарте» скопирована точно: в старой песне куплеты были о безднах и унижениях земного существования, а припевы – о том, что Бог и талант от всего спасут. В последней песне все куплеты – о том самом печальном, одиноком и умирающем носителе дара, а все припевы – о неиссякаемом веселье и негаснущей силе его лирического двойника.

Кажется, невозможно горше и трезвее описать собственный финал, чем делает это Окуджава в «Отъезде»: «Жизнь моя, как переспевшее яблоко, тянется к теплой землице припасть. Ах, неужели уже не нужны слезы, что были недаром ведь пролиты, крылья, что были не зря ведь даны? Вздох безнадежный густеет в груди. И ничего, ничего впереди.» Но всему этому неподвластен божественный попутчик: у него одна забота – «ноту одну лишь нащупает верную и заливается, как соловей»; «радостных слез не стирает с лица: что ему думать про век свой коротенький? Он все

про музыку, чтоб до конца». И последнее слово, как всегда, остается за ним – более того, он умудряется взять на себя ношу главного героя, искупить его грехи: «То он на флейточке, то он на скрипочке, то на валторне поет за двоих» – разумеется, «не оставляя стараний своих», куда же без этой реминисценции, заставляющей вновь увидеть в попутчике не просто музыканта, а Бога. Бог Окуджавы – по-прежнему Моцарт, веселый и нервный; может, потому и «бричка вместительна, лошади в масть» – что этот Бог стремится обустроить мир, навести уют в нем? А до конкретики автор по-прежнему не снисходит: что ему перечислять свои хвори и частные горести и сводить счеты с нарастающим равнодушием соотечественников, которым уже не интересны его слезы и крылья? Окуджава по-прежнему парит над этим фоном жизни: взгляни – и мимо. И оттого его слова по-прежнему примеряет к себе каждый – конкретика убила бы драгоценную универсальность: ах, ведь и у нас, кажется, все лучшее уже за спиной… но кто это там – на флейточке, на скрипочке?!

Что до владимовского рассказа – в нем, может, потому и нет катарсиса (не считать же таковым сцену избиения гэбэшников ментами), что у героя-рассказчика нет этого главного утешения: он пишет не стихи или прозу, а диссертацию. Он не верит, что скрипка может заменить Отечество – потому что сам не играет на скрипке. Единственный творец, присутствующий в рассказе – таинственный писатель из дома напротив, – как бы вынесен за скобки. Он что-то пишет там у себя, но мы не знаем, хорошо ли у него получается, чем он утешается и насколько счастлив. Нам кажется, что он должен быть очень несчастен, потому что сатрапы никогда не оставят его в покое. А он, может, прекрасно себя чувствует там, в окне напротив, сочиняя что-нибудь небывалое, веселое и легкое, не обращая внимания ни на что, кроме прохладного прикосновения спасительной ладони ко лбу? Это у Саши нет никаких компенсаций, это мордастому, долговязому и сисястой нечем заняться, кроме подглядывания и прослушки. А писатель все рассказал бы иначе – «радостных слез не стирая с лица».

5

«Песенка о Моцарте» сопровождалась легендой о посвящении ее Бродскому: над большинством публикаций стояли инициалы И. Б. Журналист и поэт Илья Дадашидзе в 1994 году, беря короткое интервью у Бродского к семидесятилетию Окуджавы, в

ответ на его чрезвычайно теплый отзыв о юбиляре сказал: немудрено, ведь он посвятил вам чуть ли не лучшую песню! Бродский был приятно удивлен: он об этом ничего не знал. Окуджава об этой легенде слышал, но в ответ на все вопросы повторял: нет, это не ему. а жаль, стоило бы.

На концерте 1969 года, при первом исполнении, он сказал, что песня посвящена Ирине Делюсиной. Ее супруг Лев Петрович Делюсин – крупнейший советский синолог, участник Сталинградской битвы, в пятидесятые – корреспондент «Правды» в Пекине, в шестидесятые – партийный диссидент, друг Бовина и Бурлацкого, завсегдатай театра на Таганке, в настоящее время – один из ведущих экспертов в области китайской политики и истории. В его квартире на Смоленской, 16, где он жил с женой Ириной Балаевой, регулярно собирались поэты и барды; Делюсин – преданный собиратель авторской песни. Сохранилось несколько фонограмм домашних концертов Высоцкого на делюсинской квартире. Жене Делюсина и посвящена «Песенка о Моцарте», и Окуджава неизменно публиковал ее с инициалами И. Б. Никаких личных мотивов для такого посвящения не было – песня была, по обыкновению, подарена, потому что понравилась.

Между тем для посвящения песни Бродскому биографические основания как раз были: в 1969 году Бродский переживал очередные неприятности и нуждался в подобном утешении. Темы их отношений и взаимных перекличек с Окуджавой мы коснемся здесь вынужденно-бегло – она стоит отдельного исследования (эскиз к нему – замечательная статья Виктора Куллэ «Окуджава как фактор влияния»). Личные встречи были немногочисленны, но значимы, взаимное уважение тридцать лет оставалось неизменным и ничем не омраченным. Окуджава был знаком с Бродским с осени 1964 года, Бродский тогда только что вернулся в Ленинград из ссылки. Исаак Шварц вспоминает, что Окуджава чуть не во вторую встречу попросил его помочь с поиском необременительной службы на «Ленфильме» для молодого безработного поэта, но Бродский при личном визите на студию выглядел столь уверенно, что мысли о протекции Шварц немедленно отмел. Тем не менее подработки на «Ленфильме» Бродский периодически получал (участвовал даже в актерских пробах), но долго там не задерживался. Шварц вспоминает о благоговении, с которым Окуджава говорил о совсем молодом поэте. Знакомство их было взаимно доброжелательным, но не близким; Бродский несколько раз бывал у Окуджавы на Ольгинской и посвятил ему «Песенку о свободе» (1965). В отличие от Окуджавы он даже в ранние годы редко посвящал и раздаривал стихи: его посвящения – главным образом дружеские

послания и стихи на случай; круг адресатов его лирики узок и совпадает с кругом повседневного общения. Для Окуджавы исключение сделано потому, что «Песенка о свободе» – довольно точная стилизация:

Ах, свобода, ах, свобода.
Ты – пятое время года.
Ты – листик на ветке ели.
Ты – восьмой день недели.
Ах, свобода, ах, свобода.
У меня одна забота:
почему на свете нет завода,
где бы делалась свобода?
<…>
Ах, свобода, ах, свобода.
На тебя не наступает мода.
В чем гуляли мы и в чем сидели,
мы бы сняли и тебя надели.
Почему у дождевой у тучки
есть куда податься от могучей кучки?
Почему на свете нет завода,
где бы делалась свобода?
Ах, свобода, ах, свобода.
У тебя своя погода.
У тебя – капризный климат.
Ты наступишь, но тебя не примут.

При жизни Бродский эту вещь не печатал – вероятно, из-за ее шуточно-альбомного характера, – но Лариса Герштейн, израильская подруга и исполнительница Окуджавы, сочинила на нее музыку и пела с авторского разрешения. Текстуально, правда, Бродский отсылается не столько к Окуджаве, сколько к Вадиму Шефнеру, чьи стихи «Любовь – это пятое время года» были знамениты в шестидесятые; но рефрены, нарочитая простота, фольклорность, горько-ироническая интонация, непритязательная рифма – всё передает привет Окуджаве. «Листик на ветке ели» и «восьмой день недели» – явный парафраз вийоновских парадоксов из «Молитвы». Главное же – Бродский точно улавливает интонационный прием, точный афоризм на фоне трюизмов, и заканчивает песенку строкой, по-окуджавовски снижающей пафос: «Ты наступишь, но тебя не примут».

Их с Окуджавой роднит многое – многочисленные текстуальные переклички подробно отслежены Виктором Куллэ в сообщении «Окуджава как фактор влияния». Особенно разительно

сходство «Ночного разговора» Окуджавы и «Диалога» Бродского, хотя имеет смысл вспомнить и стихи последнего «Под вечер он видит, застывши в дверях.» (1962), те, где «мужчина и женщина едут во мгле»; это написано раньше «Ночного разговора» и вдохновлено скорей «Лесным царем» Гёте в переводе Жуковского (а вдруг и «Гренадой»?), но интонационная и фабульная близость несомненны.

Куда ближе они, однако, не в поэтических, а в личных установках: отсутствие либеральных иллюзий или по крайней мере борьба с ними; подчеркнутое достоинство, осанка «власть имущих»; любовь к русской культуре, худшие подозрения относительно русской истории и брезгливая неприязнь к советскому быту; неприятие пошлости и конформизма, эстрадности и масскульта (притом что и Бродский, и Окуджава были превосходными выступальщиками и собирали огромные залы). Основное же сходство их позиций заключается в принципиальной несоветскости – если понимать под советскостью не столько готовность к компромиссу, сколько зависимость от времени. Бенедикт Сарнов в «Случае Эренбурга» четко обозначил разницу между художниками первого и второго ряда: первые ориентируются на вневременные образцы и принципы, тогда как вторые прочно привязаны к контексту, будучи уверены, что «вечность кончилась». Большинство ровесников Бродского и товарищей Окуджавы (в силу позднего дебюта он оказался ближе не к фронтовому, а к «эстрадному» поколению) от контекста зависят сильно, а главное – искренне стараются соотноситься с эпохой. Им кажется, что советское вечно, а вечное устарело. Бродский и Окуджава демонстрируют обостренную, уязвленную независимость (притом что оба начинали довольно поздно – Бродский в семнадцать, Окуджава в двадцать, – и первые их стихи демонстрируют широкий спектр влияний). Наконец, обоим присуща ирония, та особая горькая язвительность, которая привлекала их обоих в поэзии великих поляков – Тувима и Галчинского.

Легко возразить, что Бродский – поэт неоромантический, его лирический герой, как все романтики, заражен манией величия – а сентименталист Окуджава стремится к самоумалению, к ироническому снижению собственной личности; но все эти окуджавовские «московские муравьи» и «кузнечики» не должны нас обманывать. Отношение к себе как поэту, своим ценностям, своим женщинам – у Окуджавы крайне серьезное, «сам шуткам над собой всегда он господин» – но не позволяет этого никому другому; ни в быту, ни в лирике он не терпит панибратства, и романтических деклараций вроде «Просто мы на крыльях носим

то, что носят на руках», – у него хватает. Снижает образ своего лирического героя и Бродский («в полости рта не уступит кариес Греции древней, по крайней мере») – но тем значительней миссия на фоне этой жалкой и трепещущей человеческой составляющей.

Окуджава и Бродский никогда не дружили близко (и вообще дружили мало с кем), но оглядывались друг на друга. В 1975 году Бродский искал его в Париже, но они разминулись; в 1979 году виделись в США (Бродский угостил Окуджаву морскими гадами в любимом китайском ресторанчике, и бард, отбывший от него к Владимиру Фрумкину, неделю мучился последствиями – отказаться, сославшись на язву, не мог по причине повышенной галантности). В 1991 году Окуджава был в Нью-Йорке, встретился и сфотографировался с Бродским (это их единственная совместная фотография). В январе 1996 года, за полтора года до собственного ухода, Окуджава давал Михаилу Поздняеву телефонное интервью о смерти Бродского – и там есть характерная проговорка: «Конечно, весть о смерти – это очень печально и трагично. но начинаешь думать о еще более трагическом и страшном обстоятельстве. О том, что опять во всей красе проявилась давняя российская традиция пренебрежения личностью. И при новой власти перед ним не извинились. Послали поздравление с Нобелевской премией, а лучше бы не посылали. И мысли обо всем этом гораздо больше удручают, чем сообщение, что его нет». Это очень в духе Окуджавы (и Бродского): мысль о смерти ужасна, но не в ней дело, в конце концов, все умрем. Ужасна бессмертная низость. И Окуджава, и Бродский не простили ничего: не за себя лично, а за оскорбленную в их лице поэзию, за то, к чему оба ощущали себя причастными (и чувствовали друг в друге эту причастность). Поэт первого ряда – всегда транслятор («а третий знает, что он сам лишь рупор, и он срывает все цветы родства», как сказано об этом у Бродского), и потому именно поэты этого типа и класса – самоироничные романтики или сентименталисты романтического склада – особенно чувствительны к оскорблениям, глухоте, пренебрежению. Это не тщеславие, а твердое сознание причастности к чему-то высшему, – отличающее гениев или сумасшедших, но никогда не свойственное посредственностям. Отсюда и внешняя холодность Бродского и Окуджавы (Окуджава – хотя бы в силу возраста – удерживался в рамках скрытности и корректности, Бродский часто задирался).

Окуджава все-таки посвятил Бродскому стихотворение, но другое – «На странную музыку сумрак горазд», уж точно не имевшее к нему отношения: если в коллизии «Песенки о Моцарте» ситуация Бродского угадывается, то в поздних стихах о

слезах и стенаниях в родном доме нет ни слова о Бродском.

Разве что увидеть тут намек на вечную российскую привычку искать причины внутренних проблем извне – но стихи-то не о России, а о себе, интонация тут исповедально-покаянная:

Все злей эти звуки, чем ближе к зиме
и чем откровеннее горечь и полночь.
Там дальние кто-то страдают во тьме
за дверью глухой, призывая на помощь.

Там чьей-то слезой затуманенный взор,
которого ветви уже не упрячут…
И дверь распахну я и брошусь во двор:
а это в дому моем стонут и плачут.

Если какая-то реминисценция и прослеживается, то скорее уж сологубовская: «В поле не видно ни зги. Кто-то зовет: „Помоги!“ Что я могу? Сам я и беден и мал, сам я смертельно устал – чем помогу?» Но тут-то и кроется сходство: Окуджава здесь ответно стилизуется под Бродского, в его манере выворачивая традиционный сюжет. Классическая лирическая коллизия – «Кто-то зовет: „помоги!“» – оборачивается катастрофой узнавания: это не «дальние кто-то», это те, кто вокруг тебя, рыдают по твоей вине. Для Бродского такая сюжетная инверсия – фирменный и любимый прием: вспомним хоть пародию на крыловскую басню – «Еврейская птица ворона, зачем тебе сыра кусок?» – или «Школьную антологию» с ее издевательски-внезапными, обманными развязками. И в сюжетных поэмах вроде «Посвящается Ялте» часты такие иронические обманки.

Впрочем, возможно, что Окуджава просто хотел отдариться наконец за «Песенку о свободе» и решил посвятить Бродскому лучшее из поздних стихотворений – а «Сумрак» явно из лучших. Наверное, он рад был перепосвятить ему и «Моцарта», столь ему подходившего, – но подарки не передаривают.

Глава десятая
ОКУДЖАВА И ГАЛИЧ

1

Дату личного знакомства установить трудно: до 1962 года, по крайней мере, Галич к своему сочинительству всерьез не относился, регулярно писать песни и петь их в компаниях начал с шестьдесят третьего, но в этих компаниях Окуджава не появлялся. Общих знакомых в Москве почти не было – были в Ленинграде, где Окуджаву любили коллеги Галича, кинематографисты и драматурги. По всей вероятности, в 1963 году они и познакомились – через Владимира Венгерова; Володин тоже сразу оценил песни Галича, хотя и остался верен Окуджаве. Совместных выступлений быть не могло – у Галича не было легальных вечеров, ни сольных, ни коллективных; однако уже в октябре 1965 года, когда в Москве с месячными гастролями гостит прославленный французский шансонье Жак Брель, Евтушенко приглашает в гости Окуджаву и Галича, чтобы представить Брелю советских бардов. Все трое в этот вечер поют не свое – по воспоминаниям Евтушенко, «показывают друг другу свои корни»: Галич поет Вертинского и старинные романсы, которых знал множество. Окуджава – городские романсы и дворовые песенки. Брель – фламандский фольклор. Год спустя происходит вечер, описанный Юрием Нагибиным, – в одном из ленинградских литературных салонов Галича просят спеть, он поет долго и с удовольствием, после долгих уговоров гитару берет Окуджава и поет «Полночный троллейбус», и восхищенный выдох Нагибина – «Боже, как хорошо!» – вызывает негодование поклонниц Галича: видимо, совместить любовь к ним уже тогда не получалось. Ахматова на вопрос, кто из «великой четверки» – Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Цветаева – ей ближе, отвечала, что выбирать не надо: надо радоваться, что Бог дал России столько разных и превосходных поэтов. Но в случае Окуджавы и Галича без выбора не обойтись.

Личной дружбы не было – сказывались разность темпераментов и разница в возрасте; общались по имени и на «вы». Встречались редко. На проводах Галича, растянувшихся на месяц, Окуджава не был. Отзывался о нем с неизменным пиететом, в том числе и публично: «Да будет благословенна память об удивительном поэте, изгнаннике и страдальце».

Сопровождал лаконичными доброжелательными предисловиями его посмертные публикации времен перестройки. В 1983 году Илья Мильштейн, тогда сотрудник «Шахмат в СССР» и сам кандидат в мастера, брал у Окуджавы интервью («Если бы я был шахматистом», апрельский номер). В авторской «врезке» он умудрился процитировать Галича и принес интервью Окуджаве на визу. Тот невозмутимо подписал. «Булат Шалвович, – напомнил Мильштейн, – вы заметили?» Окуджава посмотрел на него поверх очков: «Обижаешь, начальник».

2

«Почему можно любить Толстого и Достоевского, Чехова и Бунина, Мандельштама и Пастернака, Леонардо и Рафаэля, Пруста и Джойса, но нельзя любить Козловского, если любишь Лемешева, Доминго, если любишь Паваротти, Тибальди, если любишь Каллас. Исключения бывают, но крайне редко. Может быть, пение действует на какие-то ментальные или чувственные центры, что исключает совместительство, как истинная любовь-страсть? <…> Это не локальная проблема: Окуджава – Галич. Для меня – и не только для меня – песни Окуджавы больше сказали о проклятом времени загадочной песней про черного кота, чем предметные и прямолинейные разоблачения Галича. Но дело не только в этом, и даже вовсе не в этом. Окуджава разорвал великое безмолвие, в котором маялись наши души; нам открылось, что в глухом, дрожащем существовании выжили и нежность, и волнение встреч, что не оставили нас три сестры милосердных Вера, Надежда, Любовь, что уличная жизнь исполнена поэзии, не исчезло чудо, что мы остались людьми. Окуджава открывал нам нас самих, возвращал полное чувство жизни, помогал преодолению прошлого всего, целиком, а не в омерзительных частностях. И для людей, несших на себе клеймо этого прошлого, его часто печальные, но не злые песни были значительней разоблачений и сарказмов Галича. А вот уже другому поколению, не знавшему наших мук и душ пропажу, конкретика песен Галича была привлекательней. Для меня песни Галича зазвучали по-настоящему года три-четыре назад. Казалось бы, то, о чем он поет, отодвинулось, утратило остроту – ничуть не бывало. <.> Теперь пришло время называть все своими именами, прямо в лоб. Покров тайны сорван с действительности, не надо играть ни в какие символические игры. Сашины песни переживают второе рождение, став, как никогда, нужными расхотевшему терпеть народу».

Так пишет Нагибин в очерке «О Галиче – что вспомнилось». Тональность этого очерка совсем не совпадает с его дневниковой записью о смерти Галича: «Что там ни говори, но Саша спел свою песню. Ему сказочно повезло. Он был пижон, внешний человек, с блеском и обаянием, актер до мозга костей, эстрадник, а сыграть ему пришлось почти что короля Лира – предательство близких, гонения, изгнание. Он оказался на высоте и в этой роли. И получил славу, успех, деньги, репутацию печальника за страждущий народ, смелого борца, да и весь мир в придачу. Народа он не знал и не любил, борцом не был по всей своей слабой, изнеженной в пороках натуре, его вынесло наверх неутоленное тщеславие. Если б ему повезло с театром, если б его пьески шли, он плевал бы с высокой горы на всякие свободолюбивые затеи. Но ему сделали высокую судьбу. Он запел от тщеславной обиды, а выпелся в мировые менестрели. А ведь песни его примечательны лишь интонацией и остроумием: музыкально они – ноль, исполнение однообразное и крайне бедное. А вот поди ж ты!.. И все же смелость была и упорство было – характер! – а ведь человек больной, надорванный пьянством, наркотиками, страшной Анькой. Он молодец, вышел на большую сцену и сыграл, не оробел».

Тут по-нагибински сочетаются зоркость, проницательность, пристрастность, бескорыстный восторг, несогласие на глубоком, не бытовом, а бытийственном уровне: все, кроме зависти, ибо Нагибин слишком высоко себя ставил, чтобы завидовать кому бы то ни было. Как всегда, когда он отпускает желчные и язвительные отзывы, – он честней и ярче, чем когда задним числом расставляет взвешенные оценки; и в этой скептической записи – может быть, по контрасту – больше восхищения и любви, чем в позднем очерке. «Молодец!» И люби ты или не люби Галича – а все равно не сказать «Молодец» нельзя. Потому что на наших глазах человек сломал и перерос себя – из обычного московского острослова и бонвивана почти против собственной воли превратился в поэта, заплатил за это здоровьем, Родиной, жизнью; просто состояться – и то заслуга, а Галич сделал нечто гораздо большее. Он перевел себя в иной регистр. Когда запел Окуджава – это было огромным скачком в его поэзии, но все-таки не перерождением; он начал не с нуля. Галич презрел, зачеркнул себя прежнего – и сделал это талант; у автора хватило ума и храбрости не сопротивляться.

После признания этой очевидной, не оспариваемой даже недоброжелателями заслуги попытаемся понять, почему нельзя одновременно (или по крайней мере одинаково) любить Окуджаву и Галича. В авторской песне у Окуджавы были

соперники, но не было врагов; его первенство по молчаливому уговору признавалось всеми. Тем не менее между Галичем и Окуджавой существовало поле скрытой напряженности, хотя оба всячески это скрывали. В августе 1995 года я спросил Окуджаву, стал ли он, подобно Нагибину, с годами выше ценить песни Галича. Он ответил, что высоко ценил их с самого начала, «а вот человек он был сложный. Непростой, да, непростой». И после паузы добавил: «Например, он не воевал, не был на фронте. А говорил, что воевал. Зачем?»

Галич действительно не воевал, в отличие от Окуджавы, хотя и был старше; он служил завлитом в Грозненском театре, потом играл в восстановленной арбузовской студии, превратившейся во фронтовой театр; к военной службе оказался негодным по причине порока сердца. Впрочем, он и не выдавал себя за фронтовика, и военных песен почти не писал; в общем, придирка мелкая. Но придирки Галича к Окуджаве были еще мелочней – Владимир Фрумкин вспоминает, что, мотивируя холодноватость своего к нему отношения, Галич в эмиграции сетовал, что Окуджава после поездки в Париж что-то кому-то не передал… побоялся, видимо, связываться с диссидентами. В общем, ясно, что маскируется нечто куда более существенное; и удивительно еще, что корпоративный дух был в них так силен, что они ни разу не дошли до прямого выяснения отношений, до враждебных посвящений (как было у Галича с Евтушенко и даже, как полагают многие, с Солженицыным). Видимо, тут была не только рыцарственность, но и сбережение реноме: оба сознавали, что на них внимательно смотрят – и не только поклонники, но и недреманное око, для которого всякий конфликт в интеллигентской среде был в радость.

Александр Аркадьевич Галич (Гинзбург) родился 19 октября 1918 года в Екатеринославе. Он был актером легендарной арбузовской студии и в 1940 году участвовал в коллективном сочинении и постановке пьесы «Город на заре». Учился в Литературном институте – бросил, в Оперно-драматической студии под руководством Станиславского – ушел; после войны начал писать пьесы, преимущественно комедии, обеспечившие ему успех и профессиональный статус. С 1955 года – член Союза писателей. В 1956 году была запрещена постановка его пьесы «Матросская Тишина», которой «Современник» – одновременно с «Вечно живыми» – планировал открыть первый сезон. Галич чрезвычайно тяжело пережил запрещение своей лучшей, хотя и невинной даже по советским временам пьесы, которой повредила роковая пятая графа: идеологическая цензура «первой оттепели» не могла выпустить пьесу о том, «как евреи выиграли войну» (эту

формулировку идеологической дамы из ЦК Галич приводит в автобиографической повести «Генеральная репетиция»). Он написал сценарий фильма «Верные друзья», прославился комедией «Вас вызывает Таймыр», был широко известен в Москве как сочинитель шуточных стихов и блестящий рассказчик. «Галич – пижон и красавец», – говорил о нем Михаил Львовский; «еврейский Дориан Грей» – называли его в артистических кругах. Он и здесь был во всем противоположен Окуджаве – молчаливому, замкнутому, даже и в годы относительного благополучия долго не расстававшемуся с клетчатой ковбойкой и суконными ботами «Прощай, молодость»; Галич любил и умел подать себя. Впрочем, верно и то, что скромность Окуджавы была лишь маской его кавказской гордыни, ничуть не меньшей, а то и большей, чем у Галича: он не мог себе позволить оказаться в смешном положении, а потому предпочитал сыграть на понижение, нежели вызвать насмешку самомнением или пафосом. Однако самолюбие у обоих было дай бог. Окуджава и Галич воплощали собой две крайности, временами, однако, сходящиеся: Окуджава – характер кавказский, Галич – еврейский. И хотя оба тянулись к русской культуре, а Галич даже принял православие, – оба не без рисовки старались выражать эти типы как можно полнее: отсюда кавказские шуточные песенки Окуджавы («Таш-туши, таш-туши, мадам попугай»), его гусарство, галантность, воинственность временами, – и еврейские анекдоты Галича, его скептическая ирония, интеллигентская фронда, заигрывание с потенциальной аудиторией (и горькая рефлексия по поводу этого заигрывания: «Я гражданские скорби сервирую к столу»).

Галич сочинял (и публиковал) стихи с отрочества, писал и шуточные песенки (играл на гитаре и фортепьяно), но первую серьезную песню сочинил в 1962 году, не без влияния Окуджавы («Он может, а я не могу?» – так, в его формулировке, сохраненной Рассадиным, выглядел стимул). Этой первой песней оказалась «Леночка» – изящное сочинение о том, как в московскую регулировщицу Леночку Потапову влюбился заезжий шах и сделал ее шахиней. Вскоре после этого песни пошли потоком, и скоро популярность Галича если не затмила славу Окуджавы, то по крайней мере сравнялась с ней. Правда, до 1968 года это была именно популярность, а не слава: Окуджаву любили – Галича признавали, ценили, цитировали, но без придыхания. Дело, вероятно, было в том, что слушатели Окуджавы чувствовали себя лучше, выше, чище – а Галич не сулил ничего подобного, хотя был и виртуозней Окуджавы как поэт, и точней как сатирик. У Окуджавы, собственно, и сатиры не было. Если продолжать

аналогии с Серебряным веком – а от них при разговоре о шестидесятых-семидесятых не убежать, – ранний Галич типологически ближе всего Саше Черному, а сравнивать дарование Черного с блоковским не стал бы и самый пылкий адепт «Сатирикона». И это притом что Саша Черный как поэт и мастеровитее, и разнообразнее, и остроумнее Блока – и поэзия его живет по сей день и переживет века, и бывают настроения, когда она кажется ближе блоковской, – но…

Истинная слава и влияние Галича начинаются с 1964–1965 годов, когда гибель оттепели становится очевидной для всех. И если Окуджава расцвел, когда этой оттепелью запахло, и надолго замолчал, когда она естественным образом накрылась, – Галич именно в эпоху реакции и стал писать по-настоящему. (Кстати, после 1908 года Блок пишет куда меньше – а Саша Черный, напротив, расцветает.) Галич и сам бы не ответил, вероятно, откуда это вдруг в нем, преуспевающем советском драматурге, проснулся гражданский темперамент (если виновата была запрещенная пьеса, то почему со времени ее запрещения до чудесного авторского преображения прошло почти десять лет?). Вероятно, логика была простая: сначала кухонная фронда, потом все более и более смелый протест, стремление соответствовать запросу аудитории (он сам над этим иронизировал в песне «Желание славы») – и наконец неумолимая логика биографии: этой храбрости надо соответствовать, примерять роль борца, платить за сказанное. Именно об этом поставил Эльдар Рязанов самый грустный свой фильм «О бедном гусаре замолвите слово», предварив его песней «По селу бегут мальчишки» (любимой Галичем и исполнявшейся им). Впрочем, трагифарс этот – всего лишь иронический русский ремейк великого фильма Росселлини «Генерал Делла Ровере» – о том, как мелкий мошенник притворился аристократом и борцом сопротивления и пошел на казнь. Лотман называл эту картину замечательным исследованием игрового поведения, помогающего игроку или артисту проявить подлинную, дотоле скрытую сущность. Галич ее знал и, весьма возможно, видел в герое, сыгранном де Сикой, свое отражение. Но вслух об этом не распространялся.

В Галиче действительно было много актерского, напрочь отсутствовавшего в Окуджаве, – но, войдя в роль, он ей следовал. Окуджаве песни помогли после многих лет притворства и маскировки стать собой – Галичу они, напротив, помогли перестать быть собой, тем собой, кого он втайне давно возненавидел. Так появился Галич-поэт, и тема у этого поэта была вполне конкретная, прямо противоположная окуджавовской.

Сергей Чесноков вспоминал, как в 1967 году, прочитав тот

самый, благотворительный, практически бесцензурный номер «Звезды Востока», Галич возмущался «Размышлениями у дома, где жил Тициан Табидзе»: как это – «Берегите нас, поэтов»?! У поэта нет такой задачи – самосбережение! Кто осмелился выбрать этот жребий – должен понимать, чем заплатит!

И здесь еще одно фундаментальное различие: для Галича поэзия – труд, подвиг, поступок. Для Окуджавы – естественнейшая вещь: не пишет, а транслирует, больше всего заботясь о том, чтобы не нарушить, не затемнить подслушанный звук. «Хожу я и песенку слушаю». Акт творчества – не волевой, «так случилось», – и даже черновые блокноты Окуджавы, обильные, сохранившиеся, подтверждают это: обычно все главное – ритм, опорные слова – есть уже в первом наброске.

По-пастернаковски говоря, подбираются слова к музыке мира. Для Окуджавы сочинительство – акт гармонический, и за что же тут, помилуйте, платить? Война – вещь неизбежная, она идет ежедневно и повсеместно, но певец участвует в ней помимо своей воли, постоянно призывая одуматься:

Ах ты, шарик голубой,
грустная планета,
что ж мы делаем с тобой?
Для чего всё это?
Всё мы топчемся в крови,
а ведь мы могли бы…
Реки, полные любви,
по тебе текли бы!

И убивать поэта не должны; и от гибели его, честное слово, не будет толку – сгорит ни за грош! Не таков Галич: его поэзия, декларации, поведение – прямое участие в войне, и раз уж ты выбрал это ремесло – просьба о снисхождении будет дезертирством. Куда там беречься, когда и само творчество – война, и расплата неизбежна – «И мне говорит свобода: ну что ж, говорит, одевайтесь, и пройдемте-ка, гражданин». А на что вы рассчитывали? Только так и бывает! Это, конечно, не просто изначальная установка на бескомпромиссность – Галич вовсе не был фанатиком, нетерпимым к чужому мнению; тут отражение внутренней борьбы на грани самоуничтожения. Путь, на который он вступил, и был смертелен – потому что Галич яростно ненавидел себя: и себя прежнего, сочинителя конформных пьес и сценариев, и даже себя нынешнего, поющего «под закуску и две тысячи грамм». В этой самоненависти он близок к Высоцкому – «Не надо подходить к чужим столам и отзываться, если

окликают». Дело тут не в нонконформизме, не в принципиальной и изначальной ненависти к мещанскому благодушию (и Галич до поры спокойно уживался с системой, и Высоцкий снимался в советском кино, хотел печататься, искал легализации): дело в изначальной стратегии, в самоподзаводе и саморастрате, и тут уж не принципиально, в каком противостоянии тратить себя. В творческой практике, в мировоззрении и стратегии Галича и Высоцкого ненависть к себе занимает ничуть не меньшее место, нежели ненависть к системе; для них в самом деле противоестественно себя беречь, ибо – «на ослабленном нерве я не зазвучу». Отсюда же – бурная и рискованная жизнь Галича, легендарные романы, срывы, под конец – наркомания; отсюда и жизнь Высоцкого, который жег свечу с двух концов и уж конечно угробил себя не столько алкоголизмом (во многом это легенда), сколько бешеным темпом жизни и работы. И если бы авторы с темпераментом Высоцкого или Галича родились в Штатах или благополучной Европе – они с той же страстью уничтожали бы себя, находя в похмельном стыде новый источник творческой энергии (отчаяние – замечательный мотор для лирики). Да и мало ли мы знаем на Западе таких биографий – взять хоть Моррисона, хоть Гензбура? Советская власть оказалась не то чтобы главным врагом (в случае Высоцкого это особенно наглядно – он и вовсе не был никаким антисоветчиком, и в диссидентстве не замечен, и почти не общался с этой средой, кроме как за границей), – а скорей предлогом: все глубже. Творчество Галича – и в значительной степени Высоцкого – питается, по выражению Д. Данина, «энергией стыда». У Окуджавы с рефлексией вообще обстоит не очень хорошо – он, как мы помним, в себя не заглядывает, и проза его орнаментальна, антипсихологична, и копание в механизмах собственного сочинительства – радостного и гармоничного – для него болезненно. А уж ненависть к себе – вообще не его случай: «Довольно с меня претензий от окружающих».

Окуджава призывал взяться за руки (правда, это касалось только друзей, но включать себя в число этих друзей никому не возбранялось). Галич, напротив, требовал разъединений и размежеваний. Окуджава апеллировал к общечеловеческому – Галич настаивал на том, что никакого общечеловеческого нет. Грубо говоря, пафос кавказского застолья против пафоса иудейской войны, а если отказаться от каламбуров на пресловутую национальную тему – милосердие против жестковыйности. Но в этой непримиримости нужно различать прежде всего непримиримость к себе – герценовское жизнеотрицание. Не зря Чуковский и его дочь, Лидия

Корнеевна, – умевшие так по-герценовски ненавидеть уют, благополучие, норму как таковую, – Галича ставили много выше Окуджавы: Галича Чуковский приглашал к себе в Переделкино и подарил книгу с надписью «Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь» (хотя моцартианского в нем – только «сам того не знаешь», небрежение, беспечность, риск, входящие в условия игры). Окуджаве единственный раз написал записку в апреле 1968 года с просьбой провести на концерт студентку, «пылкую поклонницу»: сам не идет, отговариваясь болезнью. Комплименты, в общем, дежурные. Странно, что он не опознал в нем блоковского начала – а может, страшно сказать, и охладел в конце жизни к музыке как таковой, музыке не буквальной, конечно, а лирической. Он двигался от Блока – к Некрасову, от мелодии – к смыслу, и позднему, все глубже погружавшемуся в отчаяние Чуковскому, желчному старику, на глазах которого вот уже в третий раз изничтожалось дело его жизни, чужда была окуджавовская благость. Правда и то, что в смысле выделки словесной ткани, в смысле поэтической виртуозности, которую Чуковский умел ценить, – Галич безусловно первенствует среди бардов, сравнение с ним выдерживает разве что Новелла Матвеева (от которой Чуковский тоже был в восторге). Ах, Чуковский в шестьдесят восьмом – совсем не тот, который в детстве сладко вздрагивал от безыскусных строчек Полонского:

И тогда случается,
К сердцу приласкается
Чувство беспредельное,
Светлое, далекое,
Счастье неизменное,
Нечто беспечальное,
Вечно идеальное,
Даст нам успокоиться —
Промелькнет и скроется!

Ведь и Блок любил эти стихи, столь приложимые и к нему самому, и к воздушным песням Окуджавы, полным намеков на небывалое, несбывшееся и притом несомненное. Но что сказали бы они ему в двадцать первом? И что говорили Чуковскому, который от молодого жизнеприятия пришел к горькой старческой непримиренности? В его мире главной ценностью осталась эстетика – а Окуджава, при всем своем аристократизме и отвращении к отечественной неприхотливости, совсем не эстет – искусство для него не высшая ценность, человечность дороже (этого ему и не прощают эстеты-имморалисты всех времен – но

это, впрочем, особая тема, к Чуковскому напрямую не относящаяся). Галича любили те, кто не любил жизнь, – и в семидесятые таких становилось все больше. Окуджава на его фоне казался. не эскепистом, конечно, но вспоминает же Войнович: «Диссиденты все-таки люди, и среди них попадались разные экземпляры, были там святые, а были и просто дураки и очень расчетливые карьеристы. Они, бывало, нападали на Окуджаву с попреками, что он в столь суровое время занимается чепухой, поет про каких-то прекрасных дам или Римскую империю, а не разоблачает советскую власть прямо и просто, без неуместных красивостей. Одна парижская дама из числа просто дураков отказалась прийти на концерт Окуджавы, сказав примерно такое: „Я бы пришла, если б знала, что он выйдет на сцену, отшвырнет в сторону гитару и скажет, что советский режим хуже фашистского и он отказывается петь до тех пор, пока этот режим не рухнет“. Другой борец, использовавший свое краткое диссидентство как способ нажития политического капитала перед отъездом на Запад, тоже попрекал Окуджаву отсутствием гражданских страстей и намекал читателям газеты „Новое русское слово“, что он сам нравственно гораздо выше и чище».

Разъясним этот намек, тем более что в «Портрете на фоне мифа» Войнович раскрыл имя «другого борца»: это Марк Поповский, опубликовавший в «Новом русском слове» от 15 марта 1979 года – сразу после нью-йоркского концерта Окуджавы – статью «Поговорим о странностях любви». Речь в ней шла о том, что любить-то Окуджаву и, скажем, Ахмадулину никто не запрещает, но надо помнить, что их пускают в Америку не просто так, что режим надеется вызвать у эмигрантов ностальгию! Наум Коржавин, в своих воспоминаниях об Окуджаве попросту назвавший эту статью дурацкой, 8 апреля того же года опубликовал ответ Поповскому, защищавший Окуджаву от навязанных полемистом требований повышенной гражданственности; самому Окуджаве, навестившему его, он сказал: «А знаешь, я вовсе не прочь, чтобы ты вызывал у меня ностальгию».

Страшная догадка: кто не любит Окуджаву – втайне ненавидит и себя. но об этом – в свой час, в разговоре о травле, снова настигшей его в девяностые.

3

Эту свою главную тему необходимого, назревшего, яростного

размежевания, тему ненависти к иллюзорным общностям и примирениям, Галич вел упорно. Ярче всего она все в той же песне «Желание славы» 1967 года – может быть, лучшей у него. Подпольный поэт поет для интеллигентов и стукачей (причем, что интересно, стукачам тоже искренне нравится). А поет он о том, как в больничной палате вместе оказались бывший зэк и бывший вертухай – «Точно так же мы гуляли с ним в Вятке, и здоровье было тоже в порядке». А потом вертухай подыхает, и бывший зэк смотрит в окно, как сын его «по тому по снежочку провожает вертухаеву дочку». Как с этим жить? Как можно вытерпеть это навязанное – да и не только навязанное, а всеми горячо воспринятое единство: «Все одной зеленкой мажутся – кто от пуль, а кто от блох»?!

Но, конечно, ярче всего это явлено в самой мощной по драйву, самой желчной и яростной песне Галича – «Фантазии на русские темы для голоса с оркестром»: там-то уж нет и тени национальной нетерпимости, там все – внутри одной нации. Есть бывший зэк, ныне сторож леспромхоза, и гость – «московская сволота». Гость приехал за иконами да за русской духовностью – «Самый подлинный, расподлинный, не носатый, не уродливый». Но народ-то никогда его не примет за своего – «Мне б с тобой не в беседу, мне б тебя бы на рога», и сам Галич отвергает мысль о их принадлежности к единому народу как кощунственную и оскорбительную.

Позвольте, но не об этом ли и Окуджава? Это ведь про убийцу отца – «Друг друга братьями зовем и с ним в обнимку мы живем». И разве в кавказском характере меньше жажды мести, чем в иудейском? Вопрос, однако, в том, какое место занимает эта проблема в творчестве Галича – и какое у Окуджавы. Для Галича она – ключевая, муза его – карающая: «Я не выбран. Но я – судья». Окуджава сроду бы так не сказал о себе – другой темперамент. Ему скорей ближе была декларация Слуцкого, который попробовал судить – и обжегся: «Кто они, мои четыре пуда мяса, чтоб судить чужое мясо?» Здесь у Галича, конечно, возникает некое противоречие: ладно, допустим, он судья. А как же быть с другой декларацией – «А бойтесь единственно только того, кто скажет „Я знаю, как надо“»? Получается, никому больше этого знать нельзя – а ты знаешь?

Получается так. И это весьма характерно все для того же иудейского дискурса: несогласие с любыми чужими вертикалями – ради укрепления своей, невидимой, тайной, но оттого не менее прочной. И немудрено, что в конце концов эта иудейская идентификация восторжествовала – Галич, принявший крещение, Галич, принадлежавший к русской культуре, в конце концов

нашел единственную опору в еврействе. Нечто подобное произошло в период травли с Мандельштамом – он мог сколько угодно ассимилироваться, принимать лютеранство, клясться в любви к имперскому Петербургу и Европе, но когда дело дошло до настоящей опалы, он почувствовал, что кровь его «отягощена наследием царей и патриархов». И Галич пишет сначала «Поезд», посвященный памяти Михоэлса, потом «Песок Израиля» (на мотив матвеевского «Горизонта»), потом – «Не шейте вы, евреи, ливреи». Если уж идти, то до конца – а пройти этот путь, оставаясь русским, он не мог. Потому что не понимал, как в одной русской нации сочетаются палачи и жертвы, да еще и мирятся после всего. Что до Окуджавы – он двигался в прямо противоположную сторону: не то чтобы к всепрощению, но именно к пониманию тех универсальных вещей, которые в конце концов объединят всех. «Все – маршалы, все – рядовые, и общая участь на всех». Принявший христианство Галич был по-иудейски непримирим, не желал ни снисходить, ни прощать. Крещенный перед смертью атеист Окуджава вечно отвечал на вопросы о том, кто прав, что нас рассудят потом. Кто – Бог или потомки – не уточнялось.

Обе позиции приводят к замечательным художественным результатам. Проблема в одном: иногда автор начинает творить в несвойственном ему жанре, и тогда происходит непонятное. Окуджаве почти никогда не удавалась сатира, она выходила у него плоской – исключения не составляет даже прелестная «Собачка», даже «Кухарка». Да и «Песенка веселого солдата» не идет в сравнение с песнями о грустных солдатах. Галич был силен в отрицании, насмешке, даже и в ненависти, – но стоило ему приняться за лирику, как на свет появлялось нечто неловкое, плакатное, иногда почти кощунственное, как песня об Анне Ахматовой «Снова август». «В той злой тишине, в той неверной, в тени разведенных мостов, ходила она по Шпалерной, моталась она у Крестов» – какая-то дурная хрестоматия; то же самое в посвящении Блоку – «Повстречала девчонка Бога, Бог пил мертвую в монопольке», с ее абсолютно не идущим к делу финалом – «Этот тоненький голос в трактирном чаду будет вечно греметь в соловьином саду». Галич силен не там, где любуется, умиляется, восхищается, – а там, где яростен и непримирим, и не зря лучшая из его любовных песен, «Городской романс», венчается блистательным: «Вся иззябшая, вся простывшая, но не предавшая и не простившая».

Поэтические декларации Галича, его хрестоматийные в худшем смысле стихи о Серебряном веке, его исторические стилизации поразительно легко входили в интеллигентское сознание, расходились на цитаты, становились в свою очередь

паролями, и публика времен раннего застоя не замечала их суррогатности. Ведь они давали ей возможность почувствовать себя борцами – и за эту новую идентификацию, тоже весьма лестную, они с готовностью хватались! Окуджава напоминал им, что они люди, – и они любили Окуджаву. Галич напоминал им, что они герои, – и они потянулись к Галичу. Хотя, скажем прямо, у большинства было весьма мало оснований для столь лестных самоотождествлений. По крайней мере те, кто верил Окуджаве, думали о себе хоть без ненависти, но и без восторга: да, люди, со своими слабостями, какие есть. А те, кто предпочитал Галича, ненавидели в себе человеческое и обожествляли героическое – хотя в массе своей ровно ничем не заслужили такого отношения. Просто они присоединились к инвективам, а обвинять и разделять всегда соблазнительно. Не скажу «легко» – это еще и довольно опасно, и это было новым основанием для завышенной самооценки. Галича полюбили те, кто в этой самооценке нуждался. Исполнитель и слушатель песен Окуджавы не чувствует себя ни допущенным, ни приближенным, ни избранным: напротив, он чувствует всю полноту счастья быть городским муравьем, одним из многих. Слушатель Галича примеряет котурны. Его предпочитают те, кто в этих котурнах нуждается, – этим и определяется различие целевых, как говорят сегодня, аудиторий.

Аристократизм чуждается барственности: он не нуждается в доказательствах и демонстративности. Самое удивительное, что эту второсортность собственного (довольно скромного, впрочем) барства Галич чувствовал и сам – вообще хорошо все про себя понимал. Отсюда его устная новелла про Вертинского: 1958 год, Галич в ресторане гостиницы «Европейская» видит Вертинского. Желая пофорсить перед прославленным шансонье, заказывает самое лучшее. Официант подобострастно уставляет стол всякой роскошью. Напротив Вертинский скромно заказывает стакан чаю с лимоном. Официант подмигивает Галичу и шепчет: «Из настоящих». (варианты: «Из бывших», «Вот барин!»). В общем, он понимал, кто – барин. И страшно предположить – но думаю, что к Окуджаве у него было отношение сходное. Не потому, конечно, что был в манерах Окуджавы какой-то подлинный аристократизм (да и аристократом он был, если брать традиционное значение, весьма относительным). А потому, что чувствовал: этот, при всей своей простоте, скудном костюме и непритязательности вкусов, – транслирует звуки небесные. А сам Галич, при всем своем таланте и бесспорной изощренности, при несравненно большей виртуозности и при замечательном умении стилизовать чью угодно речь, – делает свои тексты из собственного разума и

опыта, то есть диктует их куда более низкая, хоть и вполне достойная инстанция. И потому песни – да и стихи, и значительная часть прозы – Окуджавы действуют на всех (что легко объяснить их примитивностью). А Галича слушает его круг – расширяющийся, достойный, да, пусть даже лучший во всем социуме, – но только он; и так это осталось до сих пор.

Но, как говорил Маяковский, – иногда время задвигает Маяковского и выдвигает Пастернака; бывают эпохи Окуджавы, бывают – Галича. Когда надо называть вещи своими именами, когда актуальней союзов становятся разделения – Галичу равных нет. С 1956 по 1966 год Окуджава написал полсотни песен, а Галич – около двадцати. А с 1966-го по 1976-й Окуджава не написал и пятнадцати – тогда как Галич создал около сотни. И сейчас, когда пишется эта глава, – во многих отношениях время Галича. Да немногие и различат сегодня гармонию Окуджавы – для ее восприятия, при всей простоте этих песенок, требуются отличный слух, знание контекста и априорная доброжелательность. А сегодня с доброжелательностью проблемы. И контекс у Галича «зацеплен», «забран», по словам Солженицына, не так широко. И цитаты в основном хрестоматийные, и отсылки на поверхности, и смыслы лобовые, плакатные – при всей поэтической изощренности.

Интересно все-таки – почему Солженицын, который как раз и высказал это соображение о широте окуджавовского контекста, так полюбил Окуджаву (включил его сочувственное письмо 1967 года в сборник своей переписки, ответил благодарственно и любезно), – а с Галичем, тогда уже опальным, отказался увидеться, за что удостоился неявного, но обидного посвящения «Притча» («По замоскворецкой Галилее»)? (убедительная, со ссылками на авторские свидетельства, атрибуция этого стихотворения как зашифрованного ответа Солженицыну в 2000 году появилась в статье Андрея Крылова «О трех антипосвящениях Александра Галича»). Нет, не в том дело, что упомянутый Галичем пророк был слишком занят своими делами. А в том – ах, господи, как это сформулировать, чтобы никто не ушел обиженный?! – в том, что у Солженицына – классического самоучки, «корневого таланта» – безошибочное чутье на органику; в том, что поэтика и позиция Окуджавы показались ему естественней и органичней, чем инакомыслие и творчество Галича. Окуджава для него – не-«образованец». Может, на него подействовала подлинная, не стилизованная фольклорность его текстов – Окуджава говорит народным языком без всяких усилий, ему необязательны фразы вроде «У мадамы у его – месяца». А может, ему просто очевидней была подлинность Окуджавы – и

«сделанность» многих песен Галича, откровенно рассчитанных на одобрение московской кухонной фронды; это ни в коей мере не принижает Галича, у которого процент таких «умышленных» вещей не так уж велик, – но оглядка на этот круг и его кодекс чувствуется постоянно. А Солженицына в этом кругу – особенно позднего – не жаловали; исключение составляла все та же Лидия Корнеевна Чуковская. Впрочем, возможно, что все дело в единстве противоположностей, в тяге к противоположному полюсу: ведь Солженицын по-галичевски поучителен, по-галичевски непримирим, по-галичевски ненавидит чужую авторитарность и подчас не замечает собственной. Грубо говоря, Окуджава – не соперник, а Галич играет пусть не на этом, но на близком поле; сомнительно, впрочем, чтобы Солженицын расценивал его как конкурента – слишком высока его личная самооценка.

А кто-то скажет, что Солженицын – антисемит и кавказец Окуджава ему милей еврея Галича. Но ведь еще Окуджава заметил, что дураков много и что им присуща тяга к простым решениям; на всякий чих не наздравствуешься.

4

Несходство – и более того, противоположность – взглядов и темпераментов Окуджавы и Галича всего наглядней там, где они обращаются к одинаковым темам. Рассмотрим для примера два обращения к гитарам – любовное и благодарное в случае Окуджавы, недовольное и гневное у Галича.

Окуджаву не просто устраивает его салонный инструмент – гитара для него не средство самовыражения, не вынужденная спутница, а добрая подруга, в лучших григорьевских традициях. «Поговори хоть ты со мной, подруга семиструнная!» – к этому образцу восходят обе песни, у Галича есть и прямая цитата. У Окуджавы с гитарой полная гармония, она одна его понимает – «Моя гитара меня обнимет, интеллигентно она смолчит». Песня Окуджавы – не особенно глубокая и выразительная, но трогательная, интимней иных любовных, – заканчивается заботливым «Давай хоть дождь смахну со щек». У Галича верная спутница вызывает раздражение и чуть не тошноту, она ему опостылела своей компромиссностью, ему нужна уже не мещанская гитара, а трибуна, не уют домашнего концерта, а бунт:

Когда ж ты стала каяться
В преклонные лета,
И стать не та, красавица,

И музыка не та!
Всё в говорок про странствия,
Про ночи у костра,
Была б, мол, только санкция,
Романтики сестра.
Романтика, романтика
Небесных колеров!
Нехитрая грамматика
Небитых школяров.

<…>

Плевать, что стала курвою,
Что стать под стать блядям,
Зато номенклатурная,
Зато нужна людям!
А что души касается,
Про то забыть пора.
Ну что ж, прощай, красавица!
Ни пуха ни пера!
Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка,
Что ж, ни пуха ни пера, моя душечка!

О ком это? О многих, в том числе и о себе, конечно (к себе Галич с самого начала беспощаден, доходит до полного самоотрицания, до ненависти к себе, к кухонной фронде, к собеседникам-собутыльникам-современникам), но думается, что главный адресат нам известен. Небитые школяры – адрес более чем прозрачный; это ведь Окуджава – отсылаясь к Антокольскому, к поэме о школярах «Франсуа Вийон», – реанимировал это словцо в крамольной повести. О, конечно, он не стал номенклатурным, – тут уж речь идет об узаконенной «бардистике», взятой под контроль комитетами комсомола (песня написана в том самом 1965 году, когда «Литературка» в дискуссии легализовала бардовскую песню, а возможно – и как реакция на эту дискуссию); но романтика «с санкции», свобода в дозволенных рамках – это ясно о ком. Да, он не прикормлен, но ведь и до бунта не поднялся, хотя все основания для этого у него есть и моральный авторитет достаточен. А на что он его тратит? «Все говорок про странствия, про ночи у костра». («Ночной разговор», породивший сотни подражаний, тут как тут.) И если Окуджава радуется, что в руках его «гитара, а не тяжелый автомат», – Галич, кажется, охотно согласился бы на такой обмен. Во всяком случае,

омещанившаяся гитара его уже не устраивает. Надо двигаться дальше. Конечно, никакого прощания с гитарой у него не случилось, он остался ей верен до конца – но от «нехитрой романтики» отвернулся сразу: у Галича нет ни одной туристической, пиратской, любовной песни. О чем бы ни заговорил – хоть о той, с голосом тоненьким, – все сворачивает на гражданственность, политику, номенклатурного тестя; все – песня протеста.

Но и когда у обоих случаются обращения к декабристской тематике, налицо удивительный контраст: вот и Окуджава в 1966–1968 годах все время пишет о Декабрьском восстании, сначала пьесу, потом роман, потом, в семьдесят пятом, напишет «Кавалергарда», – но как это непохоже на «Петербургский романс» Галича, написанный в августе 1968 года! «Сможешь выйти на площадь?» – сурово вопрошает Галич. Кстати сказать, среди вышедших на площадь 25 августа Галича не было – демонстранты, впрочем, не посвящали его в свои планы, берегли. Но на свою площадь он вышел – не прекратил выступлений, когда намекали, не струсил, когда исключили из всех творческих союзов и расторгли все контракты. Так что моральное право на грозный пафос он имел – хоть и разошелся здесь с собственной декларацией «А бойтесь единственно только того, кто скажет „Я знаю, как надо“». В конце шестидесятых он уже знал, как надо, и строго судил конформистов, агностиков от политики, релятивистов, недостаточно решительных и не определившихся. С его точки зрения, любой компромисс с властью означает потерю лица – позиция естественная для человека, по которому государство уже палит прицельно; в такой позиции любого, кому легче, будешь считать предателем.

«Но вот что интересно», по-окуджавовски говоря: для героев Окуджавы – Пестеля, Бестужева – вопрос «Сможешь выйти на площадь?» вообще не актуален. Бестужев с презрением прогоняет усомнившегося прапорщика Соколова – Соколов ведь предает своих, не идет на площадь с полком, и не из верности присяге, а из трусости. Есть долг, решимость, предопределение. Колебаться может интеллигент; аристократ послушен долгу, а значит – року. Лирический герой Окуджавы не спрашивает себя: «Сможешь выйти на площадь?» Когда приходит пора, он на нее выходит, и все: добровольцем ли на фронт, с гитарой ли на сцену. Он не участвует в заговорах, целей которых не разделяет или состава которых не уважает; но уж вступив – не отступается, расплачивается до конца, как случится в девяносто третьем. Вот почему «декабристские» сочинения Окуджавы – исключительно о том, что бывает *после* выхода на площадь. Не верь царю. Не бойся

ничего. Не обещайте деве юной любови вечной на земле – не потому, что измените, а потому, что в себе мы не властны. У Галича – выбор, у Окуджавы – долг. Долг – не спрашивает.

Что до собственно «выхода на площадь», у Окуджавы и здесь не интеллигентская, но аристократическая, воинская позиция. Он может участвовать в битве, а не в демонстрации. Демонстрации – вообще не в его природе. Они недостаточно результативны и мало влияют на судьбы площадей. Открытая борьба – другое дело. В эту открытую борьбу он через четверть века включится со всей безоглядностью, заботясь не о правоте, а о правде.

5

Вместе с тем есть у Галича песни великие – не только не уступающие шедеврам Окуджавы, но, может быть, и превосходящие их. Они немногочисленны – и если у Окуджавы почти все сто семьдесят песен стали классикой, то у Галича их число не превысит двух десятков; но это, конечно, высшая проба. Величайшей из них я считаю «Балладу о стариках и старухах, с которыми я жил и лечился в санатории областного совета профсоюзов» с ее бессмертной формулой: «А живем мы в этом мире послами не имеющей названья державы». Там, где он говорит от имени этой не имеющей названья державы, – он подлинно велик, как и любой, кто чувствует принадлежность к ней и не удовлетворяется ее земными подобиями; но допрыгнуть до этого уровня ему удается не всегда. Тут нужен метафизический прорыв, для которого его возможности недостаточны, – прорыв не интеллектуальный и даже не духовный, а, говоря по-блоковски, музыкальный, но смысла этого термина и сам Блок никогда не разъяснял.

Что до рифм, до лексического богатства, до интонационного разнообразия – здесь Галич дает Окуджаве серьезную фору. Стоит вспомнить «Красный треугольник», с товарищем Парамоновой, периодически меняющей цвета, или монологи Клима Петровича Коломийцева (написанные, между прочим, с любовью к этому бессмертному типажу, – Окуджава-то, вот парадокс, никакой любви к нему не чувствовал, для него это «Мастер Гриша», потому, наверное, что он чаще с ним соприкасался). Но вот в чем еще одна фундаментальная разница: Галич (в особенности поздний, разделавшийся с собственным прошлым) окончательно перестал ощущать свою общность с тем самым народом, среди которого так долго жил и именем которого так долго клялся. Он от этой общности – отпал; и это, в отличие от его подневольного

отъезда, больше похожего на высылку, было его сознательным выбором. Зафиксирован он в «Горестной оде счастливому человеку», посвященной известному диссиденту, генералу Петру Григоренко:

А я гляжу в окно на грязный снег,
На очередь к табачному киоску,
И вижу, как счастливый человек
Стоит и разминает папироску.

Он брал Берлин! Он, правда, брал Берлин,
И врал про это скучно и нелепо,
И вышибал со злости клином клин,
И шифер с базы угонял «налево».

Вот он выходит в стужу из кино,
И сам не зная про свою особость,
Мальчонке покупает «эскимо»,
И лезет в переполненный автобус.

Он водку пил и пил одеколон,
Он песни пел и женщин брал нахрапом!
А сколько он повкалывал кайлом!
А сколько он протопал по этапам!

И сух был хлеб его, и прост ночлег!
Но все народы перед ним – во прахе.
Вот он стоит – счастливый человек,
Родившийся в смирительной рубахе!

Это плоско и местами пошловато, как большинство его поэтических деклараций, но в общем точно. Счастливый человек так и выглядел, и был счастлив. Правда, смирительной рубахой его сущность отнюдь не исчерпывалась, в нем было нечто бесконечно большее, чем мог себе представить человек, сострадательно и гневно наблюдающий за ним из окна. А все-таки было и рабство, и Окуджава незадолго до смерти именно это русское рабство обвинил во всех наших бедах. Оно и посейчас никуда не делось, и вряд ли истребится потом; но говорить о рабстве здесь вряд ли правомерно. Здесь еще и та фольклорная, иерархическая встроенность в мир, о которой мы говорили применительно к «Фрескам». У Окуджавы, что бы он ни говорил и ни писал о свободе, есть чувство этой встроенности, корневой уместности; и свобода для него – прежде всего свобода сохранять

свое «я», занимая место в общей симфонии. Галич трактует это понятие куда шире и никаких иерархий не приемлет – для него все это варианты смирительной рубахи. Ни у кого больше из поющих поэтов не было той непримиримости – даже у Кима, который научился у Галича очень многому, взял от него, пожалуй, побольше, чем у Окуджавы, но в жизненной-то стратегии ориентировался на «дорогого Булата Шалвыча», а не на «дорогого Владимира Семеныча» и тем более не на Александра Аркадьевича.

Из всех, кто работал одновременно с Окуджавой, Галич был, вероятно, самым талантливым. Но – скажу сейчас странную и не слишком приятную вещь – нет ничего более противоположного гению, чем талант. Ибо талант – слишком человеческое, и расшифровывать это понятие я не буду, ибо и так, кажется, в этой главе наговорил достаточно, чтобы рассориться с доброй половиной читателей. Но при сочинении этой книги я не раз повторял финал пролога к «Школяру»: всем ведь не угодишь.

Глава одиннадцатая
ПРЕЛЕСТНЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ

1

Сорокапятилетие Окуджава отмечал в ялтинском Доме творчества, где провел с женой апрель и часть мая 1969 года, выезжая то в Мисхор, то в Гурзуф. В Гурзуфе на рынке ему встретился Юрий Карякин, московский философ, историк и публицист, изгнанный из «Правды» и преподающий в школе (он взял спецкурс по Достоевскому, которым постоянно занимался, уйдя из журналистики). Карякин, как большинство идеологов оттепели, пребывал с 1968 года до середины семидесятых в глухой опале. Окуджава почти насильно всучил ему 300 рублей: «Отдашь, когда будут. У меня сейчас много».

Таких историй в семидесятые будет немало – сам Окуджава, разумеется, их не афишировал, но почти все его друзья вспоминают, что получали от него внезапную и крайне своевременную денежную помощь. Войнович впоследствии сформулировал: «Окуджава умеет появляться, когда очень нужен, и проявляться неординарно».

В «Путешествии дилетантов» у Мятлева были странные припадки, когда он, улыбаясь, дрожащими руками протягивал собеседнику деньги. «Я сам был свидетелем этих дурнот. Лицо белеет, на лбу – крупный пот, но глаза открыты, хоть ничего не видят, губы дрожат, как у дитяти, выражение виноватое, и он медленно подступает к вам… подступает… подступает… Однако скоро все и кончается. Посидит минуты две, и снова как ни в чем не бывало. Иногда, подступая вот так, предлагает вам деньги или какие-нибудь иные ценности. В первый раз я от растерянности даже принял от него несколько ассигнаций – так он настойчиво мне их вручал».

Это еще одно свойство «дилетанта» как типа – постоянно чувствовать вину, пытаться хоть так преодолеть ее: вот, возьмите.

Там же, в Доме творчества, жил Василий Аксенов – по его воспоминаниям, именно там, на одном из скромных застолий у себя в номере, Окуджава впервые спел «Песенку о Моцарте», предупредив, что вещь новая, он будет сбиваться.

В мае кишиневские «Кодры» опубликовали написанную за пять лет до того автобиографическую повесть «Как с иголочки» (впоследствии печатавшуюся под названием «Новенький, как с

иголочки») – о калужской школе. В «Дружбе народов» с апреля по июнь печатался «Бедный Авросимов», Окуджава напряженно ждал откликов – это была первая его серьезная проза («Школяра» он не брал в расчет – вещь автобиографическая, из личного опыта). Первая реакция была недоуменной; до рецензий дело дошло только в октябре – «Литгазета», как всегда при появлении неординарного текста, опубликовала два мнения. Первое принадлежало уже знакомому нам Владимиру Бушину, не пропускавшему ни одного повода напасть на Окуджаву. Его мнение было уравновешено статьей Г. Шторма «История принадлежит поэту», в которой отстаивалось право автора на фактические вольности и свободные интерпретации, но смысл романа затрагивался лишь по касательной – исторические параллели были чересчур наглядны и затрудняли предметный разговор о книге. Из лагеря до Окуджавы дошел одобрительный отзыв Юлия Даниэля. Безоговорочно приняли роман Василий Аксенов и Фазиль Искандер – их мнение Окуджаве было особенно дорого, поскольку их он считал лучшими прозаиками среди современников. Некоторое влияние Искандера – его восточной витиеватости – ощутимо в исторической прозе Окуджавы; не исключено, что прислушивался он и к историческим стилизациям Юрия Давыдова, которого высоко ценил и как знатока отечественной истории, и как литератора.

Почти каждый день Окуджава писал из Ялты письма пятилетнему сыну Булату, который во время родительского отдыха жил в Москве у бабушки. (Булат в это время – чтобы не путали с отцом – уже получил домашнюю кличку «Антошка», ставшую впоследствии его псевдонимом: прозвали его так в честь любимой куклы – пластмассового Антошки из мультика, синеглазого и белобрысого.) Из этих писем – историй с картинками – получилась потом маленькая детская повесть «Прелестные приключения», изданная в Тбилиси в 1971 году. Эту повесть успели многократно переиздать, профессионально разрисовать – но как песни Окуджавы противятся профессиональному композитору, так и сказка эта, простая и непритязательная, может быть адекватно проиллюстрирована только его дилетантскими рисунками; существуют и вполне серьезные работы о ней, но анализировать «Приключения» незачем – все наглядно. Крэг Кутенейский баран – заимствование из любимого Сетон-Томпсона, чья повесть о горном баране Крэге была любимой книжкой Окуджавы в детстве. Что касается грозного зануды по имени Невыносимый Приставучий Каруд, это загадка как раз для пятилетнего – он получит массу удовольствия, прочитав «Каруд» наоборот. Главное требование

Каруда – чтобы все думали и действовали одинаково, а не так, как хотят. Любопытно, однако, что в мире Окуджавы нет злодеев – есть только дураки, от которых все зло.

Но еще, разумеется, в этом мире постоянно идет война, смысл которой давно утерян. Война проникает в эту детскую сказку так же настойчиво, как в сны самого автора, из которых она, по его признанию, не ушла до конца дней. Стрекоза летит, как военный самолет, за ней гонится шмель с пулеметом, по земле танками ползают страшные железные жуки. Почему шмель стреляет в стрекозу, кого преследуют жуки – непонятно. Война идет без причины, цели и конца. Это нормальный фон жизни, ее лейтмотив. Герои этому не удивляются, они приспособились. И когда Змее удается выхватить у Шмеля пулемет, а повествователю – выстрелить в агрессора, это никого особенно не удивляет. А нечего нападать на маленьких и добрых!

В Москве Окуджава показал свои машинописные письма с картинками Белле Ахмадулиной, чтобы ее позабавить, – она и посоветовала сложить из них детскую книжку. Получилась, пожалуй, самая наглядная иллюстрация окуджавовского метода – в детских книжках все отчетливей: в сюжете нет ни малейшей логики. Беспричинная война, таинственные великаны с их непонятными отношениями, немотивированные появления необычных персонажей – чего стоит один Морской Гридиг, тоскующий по своей Гридиане! «Все мы в руках у Молвы и Фортуны». От нас ничего не зависит, но многое требуется: надо любые происшествия встречать без удивления, хранить верность себе и друзьям, никого не бояться, прощать раскаявшихся, не мстить оступившимся, заботиться об уюте скромного быта (не забудем, что на корабле главных героев нашлось место для кастрюли с супом). Что особенно трогает – так это невозмутимость тона: свидетельство внутренней силы, которую безошибочно чувствуют дети.

Летом он много работал в Ленинской библиотеке, изучал зачем-то прессу времен первой русской революции, а осенью принялся за самую загадочную и смешную из своих исторических фантазий.

2

Странная вещь, непонятная вещь! Недаром кислая рецензия В. Меженкова в «Октябре» (№ 7, 1972) называлась «Странная проза». К Окуджаве приросли определения «элегичный», «романтичный», «печально-ироничный», – но такое бесшабашное

и заразительное веселье, как в этой книге, встречается у него редко. «Похождения Шипова» – небольшая, на десять авторских листов, историческая повесть, дышащая неподдельным счастьем, «искрящаяся юмором» (был такой советский штамп), вообще самая безоблачная из окуджавовских книг. Экзотичен и тон, и материал – он обычно писал прозу о первой половине XIX века, а тут залез в 1862 год; у него есть стихи о Пушкине, о Лермонтове, с ними он находился в непрестанном диалоге – а тут Толстой, часто упоминаемый в ответах на вопрос о любимом авторе, но как будто не повлиявший на окуджавовскую стилистику. Из всего корпуса окуджавовских текстов рискну назвать лишь два, кроме «Шипова», продиктованных таким же внезапным желанием, по-нынешнему говоря, «оторваться» – радостно и не без хулиганства: в первый раз – когда он в 1973 году сочинял цикл песен к «Соломенной шляпке», таких же легких, необязательных и «шампанских», а во второй – когда год спустя без всякой внешней необходимости, многократно превысив заказ, написал пятнадцать песен к «Золотому ключику». Получился роскошный, щедрый мюзикл, который собрался было ставить Зиновий Корогодский в Ленинграде, но так и не сложилось. К этим песням мы еще вернемся. Окуджава сам словно стеснялся этих внезапных припадков эйфории (как скрывал и приступы депрессии, куда более частые). «Шипов» – вещь хулиганская, игровая с начала до конца, – и это тем странней, что посвящена она теме нерадостной и даже трагической: русскому политическому сыску.

Окуджава приступил к ней осенью 1969 года, вскоре после короткой октябрьской поездки в Ереван, где выступал и встречался с родственниками; в Армении у него был круг преданных почитателей. По приглашению знаменитого физика Артема Алиханяна, друга академика Арцимовича, он выступил в ереванском Доме ученых (где незадолго до того состоялся чуть ли не единственный легальный вечер Бродского в СССР). Пел он сравнительно немного, больше читал, сообщил, что задумал новый исторический роман. «Похождения Шипова» написаны за три месяца. Если рассматривать повесть не с точки зрения причины, а исходя из возможной цели (не «почему», а «зачем»), ее легко представить одним из этюдов к масштабному историческому полотну, главной книге, которой мыслилось (и стало) «Путешествие дилетантов». В «Путешествии» тема сыска – одна из важнейших, и сыщики там тоже постоянно ошибаются, попадая в положения трагикомические; вообще доносительство, преследование и выслеживание представлялись Окуджаве занятиями столь абсурдными и малопочтенными, что он не уставал их высмеивать. Немудрено, что в глухую пору реакции,

после 1968 года, когда исчезли последние иллюзии насчет мирного обновления СССР и все плюхнулось в вязкую сонную субстанцию, названную впоследствии «застоем», – Окуджава спасался насмешкой над системой государственного сыска, не только откровенно и тотально безнравственной, но и неэффективной, идиотской, смешной. Она была такой уже в шестидесятые годы XIX века, во времена расцвета российской культуры и государственности, а уж сто лет спустя… тьфу!

С основой повести на этот раз все просто: Окуджава любил исторические анекдоты, обладал чутьем на абсурд – и выудил подходящую историю из воспоминаний прозаика Петра Сергеенко (не путать с толстовским секретарем Петром Сергиенко), посетившего Ясную Поляну 23–24 июля 1906 года и напечатавшего отчет в «Искрах». Наиболее вероятный источник, по которому Окуджава с этим текстом знакомился, – сборник толстовских интервью, подготовленный В. Я. Лакшиным:

«Один из присутствующих заговорил о секретном „толстовском деле“, извлеченном из недр III отделения и напечатанном недавно в одном из журналов. Дело касалось обыска, произведенного в 1862 году в Ясной Поляне, и связанной с этим обыском волокиты, в которой принимали участие все власти Российской империи, от сельского сотского до государя Александра II. Л. Н. не читал этого дела и заинтересовался им. Гость, вынув из кармана оттиск, начал читать:

– "Граф Толстой, проживая в Москве, имел постоянные сношения со студентами, и у него весьма часто бывал студент Освальд…»

– Освальд? – с удивлением спрашивает Л. Н.

– Да, Освальд.

– Никогда не слыхал о таком.

– Освальд, который и был впоследствии замешан в дело о распространении «Великороссов».

– Хм!..

– «…Зная, что граф Толстой сам много пишет, и полагая, что, может быть, он сам был редактором того сочинения, частный пристав приказал следить за ним Михаилу Шипову, как в Москве, так и по отъезде в имение его Тульской губернии…»

– Какие глупости.

– "… В Великом посту сего года привезены были к нему литографические камни…»

– Ничего подобного не было.

Когда чтение дошло наконец до того места, где бывший шеф жандармов, князь Долгоруков I, предписывает сделать дознание относительно того, что «дом графа Толстого охраняется в ночное

время значительным караулом, а из кабинета и канцелярии устроены потайные двери и лестницы…», Л. Н. начал хохотать.

– Даже не верится, что все это было, – говорил он с раскрасневшимся от смеха лицом. – Я знал этого самого Долгорукова. Предобрейший был человек, но весьма ограниченный.

И видимо, насытившись «толстовским делом», Л. Н. сложил пальцы в пальцы и уже с ослабевшим вниманием слушал чтение исторических документов, лишь на особенно пикантных местах пропуская через нос:

– Хм!

Что означало и удивление, и порицание, и недоумение, и многое другое, смотря по обстоятельствам.

Солнце скрылось за парком, и вся Ясная Поляна погрузилась в умиротворяющую предзакатную тишину. Кругом было хорошо, как в раю. Л. Н. потянул в себя воздух и спросил:

– А вам не слышится запаха яблок?

– Отчетливо слышится.

– У нас в этом году необыкновенный урожай яблок, – проговорил он, обводя глазами парк и, видимо, продолжая наслаждаться доносящимся благоуханием спелых яблок».

Само толстовское «Дело», действительно идиотское, было незадолго до визита Сергеенко опубликовано в 1906 году, на волне послеманифестной свободы печати, в приложении к шестому номеру «Всемирного вестника». Реплику Толстого по этому поводу подробнее записал Душан Маковицкий, и Лакшин цитирует ее в примечаниях: «Я его знал, этого Долгорукова, шефа жандармов; добрейший человек был и очень ограниченный, пустейший мот, консервативный. Нельзя себе представить человека, более чуждого политике, чем я был в те времена. Это (обширность „Дела“ – пятьдесят три номера, – участие в нем министров и царя. – *Д. Б.)* мне подтверждает, какое количество глупостей делает теперь правительство».

Собственно, послание Окуджавы читателю – в том числе и цензуре, и официозу, и диссидентству – примерно в этом и заключается: какое количество глупостей делает правительство, и притом по невиннейшим поводам! Литературу к 1969 году стискивают железной хваткой: Синявский и Даниэль сидят, Окуджава подписал письмо в их защиту, затем разворачивается писательская кампания в защиту Александра Гинзбурга и Юрия Галанскова, собравших «Белую книгу» о процессе 1966 года; в январе 1968 года Галансков получил семь лет, Гинзбург – пять, привлеченные вместе с ними Алексей Добровольский и Вера Лашкова – два года и один. Галансков через несколько лет умер в

мордовском лагере. Окуджава был на встрече с судьей Мироновым, вынесшим приговор четверке диссидентов: на встречу 30 апреля были приглашены ведущие шестидесятники – Аксенов, Домбровский, Искандер, Паустовский. Во время этой встречи, вспоминает писатель Лев Левицкий, Окуджава был крайне раздражен и даже выкрикнул с места: «Мы не дети, и нечего разговаривать с нами, как с детьми!» «Похождения Шипова» – ответ на открытый полицейский террор в литературе, но ответ не столько гневный, сколько издевательский, и оптимистический настрой этого текста вполне объясним: к 1969 году Окуджава понимает, что у гонителей и давителей элементарно нет ресурса. В России все делается для справки, для отчета, спустя рукава. Попытка навязать уголовное дело Толстому, сделать из него политического преступника, приписать ему связь с неким студентом Освальдом, проходившим по делу о распространении прокламаций, была ничуть не умней, чем брежневские расправы над диссидентами. Но Окуджаве важно было не столько осмеять власть, сколько подбодрить единомышленников: уж очень им было невесело – и уж очень смешно, на сторонний взгляд, было все, что с ними творили. Толстой даже не заметил полицейской паутины, сплетенной вокруг него, – и это ли не самая верная тактика?

Главное же, что Окуджаве важно донести до читателя (и этот посыл остается вполне актуальным) – русская политическая система щеляста, палачи выполняют свою работу кое-как, ничто человеческое им не чуждо, им не хватает ни веры в свое дело, ни усердия! Они – такие же мелкие мещане, как тысячи других, образование стремится к нулю, главная черта – жуликоватость, а страх и подобострастие перед начальством доводят их до того, что всякая затея, даже обещавшая в зачатке некую осмысленность, неизбежно проваливается. Сюжет «Шипова» поражает гротескностью, аляповатостью и невразумительностью: это типичный плутовской роман с неунывающим проходимцем в центре (проходимцев даже двое – сыщик Шипов и его вороватый подручный Гирос, один невысок и плотен, другой худ и длинен, сущие Пат и Паташон). Окуджава строго, с немного издевательским буквализмом следует принципу Тынянова: «Я начинаю там, где кончается документ». Он открывает повесть подлинными документами толстовского «дела», вводит реального Шипова (из бывших дворовых Долгорукова, но это уж его личный вымысел) – и дальше начинает воротить прелестные комические несообразности. Во-первых, Шипов – бывший лакей, в совершенстве владеющий лишь искусством подавать на подносе графинчики и закуски. Во-вторых, он сластолюбец, друг и кавалер

московской мещанки Матрены, пройдоха, любитель выпивки и дарового угощения, знаток московского дна и беззастенчивый лгун. Его друг Амадей Гирос – длинноносый, тощий, неутомимый в поиске недорогих удовольствий, – едва ли не больший хитрец и прощелыга, чем сам Шипов. Невозможно не заподозрить Окуджаву в симпатии к этой паре – и не спросить себя в понятном недоумении: Окуджаве любезен жуликоватый сыщик, доносчик, бывший лакей, гороховое пальто?! Но ничего не попишешь – любезен; задача, которую решает автор, понятна и весьма благородна. Он искренне хочет внушить читателю, что демонизировать власть не стоит – ничего страшного, везде люди, дураки, мелкие прохвосты, по-своему даже трогательные. Важно было не преувеличивать, не раздувать их опасность, но добродушно поиздеваться над ними – это было эффективней любых разоблачительных кампаний; и в этом смысле книжка Окуджавы свою роль сыграла – читатель, а потом и зритель пьесы «Мерси, или Похождения Шипова», шедшей в Ленинграде, хохотал от души.

Толстой проезжает мимо всех полицейско-доносительско-сыскных хитросплетений, понятия о них не имея, беззаботно напевая детям: «Посеяли гречиху, скосили всю траву, се тре жоли, се тре жоли, коман ву порте ву!» Апофеозом сыскного идиотизма становится поиск в яснополянском пруду типографских станков, на которых Толстой якобы планирует печатать нелегальные воззвания; сцена эта напоминает эпизод из любимого Окуджавой фильма Александра Птушко «Золотой ключик» (1939), в котором Дуремар с Карабасом вычерпывают пруд – «еще десять тысяч ведер, и ключик у нас в кармане». В пруду нет и не может быть никаких станков, а в толстовских замыслах – никакой крамолы, но кого же это смущает! Сыщик Шипов, введший в заблуждение самого шефа жандармов Долгорукова, хозяина своего и благодетеля, постоянно чувствует себя серою мышкой, которая – трюх-трюх-трюх! – поспешает от трактира к трактиру, от усадьбы к усадьбе, дурачит одних, морочит других, устраивает свои дела, «бежит, дребезжит и бодрится», как пелось о московском трамвае. Он умилителен и жалок в своем вечном стремлении укрыться, угнездиться, устроиться. Это новая модификация маленького человека, не то Хлестаков, не то Чичиков из сыщиков, карикатура-миниатюра. Вокруг Шипова на каждом шагу громоздятся нелепейшие водевильные ситуации – то волки на него напали, и он всю зимнюю ночь проводит на дереве; то Гирос растратил казенные деньги; то в трактире его ограбят, вследствие чего он, травестируя Толстого, отправляется пешком, босиком, из Тулы в Москву. Ну, вот и весь русский сыск так – сплошной

водевиль, анте, се муа. Не бойтесь, сограждане.

В «Шипове» заметней всего тыняновская школа – не только в стилизациях, в сказе, восходящем к такой же гротескно-анекдотической повести Тынянова «Подпоручик Киже», но и в откровенно издевательском финале. Финал этот вызывает самые недоуменные вопросы – с чего бы это Шипов возносился? Когда его отправляют в каторгу за сорванное задание и растраченные деньги – почему он вдруг сбрасывает путы, точно они веревочные, и медленно взлетает, превращаясь в багровую точку в сумеречном закатном небе? Отчасти это сродни эпизоду из «Подпоручика» – там вычеркнутый из списков, как бы несуществующий поручик Синюхаев бесследно исчезает во исполнение циркуляра; «Шипов» заканчивается такой же буквально осуществившейся метафорой. Ведь он бессмертен, ведь тип «горохового пальто» обречен пережить империю и возродиться в новой ее версии, – и вечный, неубиваемый, неуловимый Шипов возносится. Но есть тут, кажется, и еще один существенный подтекст: ведь Шипов, в сущности, ангел-хранитель русской литературы. Это благодаря его глупостям, корыстолюбию и мелочности не удается наладить подлинную систему слежки; это его человеческая, порочная, мелко-паскудная суть препятствует установлению полномасштабного тоталитаризма – но в этом-то и спасение России, господа! Шипов заслужил вознесение. Не зря на протяжении всей повести таинственный голос пел ему (эти слова из старинного романса – типичный окуджавовский лейтмотив, таинственный, амбивалентный, задающий тон повествованию):

Зачем тебе алмазы и клятвы все мои?
В полку небесном ждут тебя.
Господь с тобой, не спи!

Если бы русская история делалась не столь жуликоватыми и хитромордыми персонажами, се муа, она была бы шекспировской драмой (да по большей части ею и остается). Но поскольку человеческого, хотя бы и самого пошлого, из человека не вытравишь, – она превращается иногда, антре, в водевиль. Этот вывод настолько осчастливил самого Окуджаву, что он в три месяца написал самую легкую и бодрую свою прозу, в которой много жрут и врут, а главное – все великое остается гордым и неуязвимым, как Толстой в своем последнем гневном письме на высочайшее имя.

Все, кому надо, эту вещь прочли и поняли; и сказали Окуджаве «мерси».

Глава двенадцатая
«БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ»

1

Как почти все великое в советской истории, эта затея не могла состояться по определению.

Выпускник Литинститута, прозаик Вадим Трунин (1937–1992) в 1966 году написал сценарий о том, как четверо фронтовиков, бывших десантников, встречаются на похоронах пятого, выпивают на поминках и вдруг вспоминают, что не собирались с 1945 года, с того дня, как расстались на Белорусском вокзале, прибыв в Москву после демобилизации. И вряд ли соберутся в ближайшее время, кроме как по такому вот скорбному поводу. Жизнь такая, у всех дела. Один – журналист, другой – начальник, третий – мелкий чиновник, четвертый – вовсе водопроводчик. Ничего общего, кроме фронтового опыта.

Этот-то опыт и актуализируется, когда в ресторане они как следует выпивают. Над ними начинает насмехаться молодая компания, но молодежь не очень понимает, с кем связалась. Они же десантники. Их учили убивать, и учили хорошо. Раз, раз – короче, всех вырубили и позвали милицию. Они, понятно, надеются, что милиция проявит справедливость – но надеются зря: они, во-первых, навеселе, а во-вторых, у кого-то из молодых оказались влиятельные родители (в сценарии впервые появились так называемые «мажоры» – отпрыски советской элиты, в чьем мировоззрении и увеселениях не было уже ничего советского). Короче, их – включая крупного по тогдашним меркам производственника – пытаются посадить в обезьянник. Но они же десантники, см. выше, и милицию тоже – раз, раз… И выходят в рассветный город победителями.

Это были лучшая повесть Трунина и одно из первых в советском кино высказываний о ветеранах войны. В шестидесятые День Победы еще не имел того официального статуса, который приобрел с годами, по мере истаивания и компрометации остальных советских символов. 9 мая долго было обычным рабочим днем, единственный военный парад в честь Дня Победы был проведен 9 мая 1965 года на Красной площади, в ознаменование двадцатилетия. У ветеранов были свои проблемы, они были обычными людьми без нимбов и крыльев, никто им скидок не делал, Отечество по мере надобности унижало их так

же, как любых своих граждан. Но именно парад 1965 года напомнил: товарищи, это поколение спасло Европу! Может, надо уже наконец как-то воздать? Какие-то льготы, почести, хотя бы осмысление подвига? Надо заметить, что с победами у империи ощущалась уже некоторая напряженка: стало ясно, что последним шансом поразить планету был космос. И тогда началось то, о чем Окуджава, почувствовав все загодя, в 1964 году написал: «А все-таки жаль – иногда над победами нашими встают пьедесталы, которые выше побед». Он вообще скептически относился к пышным празднованиям Дня Победы, ему претило, когда войну бесперечь называли великой, и это не последняя причина той странности, что отмечать 9 мая – собственный день рождения – он, как правило, забирался в глушь.

Вот на почве этой рефлексии, – что же случилось за двадцать лет, как мы распорядились Победой, и что теперь с ее кузнецами, – и появились в советском кино три картины нелегкой судьбы. К двум Окуджава имел некоторое отношение. Первую по сценарию его тбилисского однокашника (и соперника) Анатолия Гребнева снял его друг, адресат посвящений, тбилисский уроженец Марлен Хуциев. Картина называлась «Июньский дождь», в ней снялся товарищ Окуджавы, бард Юрий Визбор, как раз игравший ветерана, – и долгая документальная сцена встречи ветеранов у Большого театра была одной из ключевых в картине, эмоциональным ее пиком, на фоне которого особенно скудными и постыдными казались будни с их пустыми разговорами и ежечасными привычными компромиссами. Вторую собиралась делать Лариса Шепитько, как раз по трунинскому сценарию – ей виделся фильм черно-белый, чрезвычайно жесткий, и ясно было, что никто бы его не выпустил; да и сценарий был непроходимый, с автором то заключали, то расторгали договор, да тут еще идеологический поворот, усиление цензуры… короче, она заказала сценарий своей подруге Наталье Рязанцевой, и та вместе с Валентином Ежовым в 1966 году написала «Крылья». История там сходная – судьба летчицы, «ночной ведьмы», как называли их немцы. На войне погиб ее возлюбленный, тоже летчик (сцена, в которой самолет главной героини сопровождает падающую машину любимого, кружится вокруг в отчаянной попытке хоть что-то сделать под фортепианную тему Романа Леденева, стала едва ли не самым пронзительным эпизодом в советской военной кинематографии). Теперь бывшая летчица Надежда Петрухина – директор ПТУ, а поскольку она осталась максималисткой и мало способна к компромиссам, вся ее жизнь превращается в череду драм и конфликтов. Если бы сценарий писал правильный советский драматург, вся моральная правота была бы на стороне

героини, но писали его Рязанцева с Ежовым, и потому Петрухина, сыгранная Майей Булгаковой, оказалась у них и жестокой, и часто недалекой, и вопиюще чужой всем вокруг: и времени, и людям. И когда в финале, садясь в самолет на летном поле местного аэроклуба, она взлетает и на десять минут становится собой – зритель отчетливо понимает, что ничего, кроме войны, в ее жизни не было и не будет и что виновата в этом не только война, а и то, что после нее настало.

Конечно, у Трунина все страшней, голей, и картина задумывалась мужская, без единой женской роли, так что у «Крыльев» еще был шанс выйти, хоть и вторым экраном, а у «Белорусского вокзала» не было. Потом им заинтересовался Марк Осепьян – режиссер первоклассный, в 1968 году выпустивший «Три дня Виктора Чернышева», точный фильм о новом потерянном поколении: это была своего рода «Застава Ильича» шесть лет спустя – но сколько всего ушло за эти шесть лет! Те – надеялись, ощущали преемственность, желали быть достойными отцов; эти – их дети и младшие братья – не несут на себе даже отблеска той славы, и делать им в буквальном смысле нечего; эта тема и привлекала Осепьяна, ему важен был эпизод драки в кафе. В «Заставе» взрослые сыновья спрашивают у отцов – как жить? В «Белорусском вокзале» младшие дети ветеранов набрасываются на них с побоями. Это никогда бы не выпустили. Осепьян снял другое кино по сценарию Евгения Григорьева (тоже почти не получившее проката); интересно, что в «Крыльях» действие тоже продолжается три дня. Больше и не надо – все понятно.

Третьей картиной оказался-таки фильм Андрея Смирнова «Белорусский вокзал». В 1969 году договор с Труниным на «Мосфильме» был опять расторгнут, Смирнов начал подготовительный период на свой страх и риск, но в конце концов запустился. Съемки шли мучительно, хотя в сравнительно короткой (двенадцать частей) картине ничего сложно-постановочного нет. Долго длился кастинг: на роль директора комбината пробовались Михаил Ульянов и даже Эльдар Рязанов, но Смирнов выбрал Алексея Глазырина, умершего в сорокавосьмилетнем возрасте вскоре после окончания съемок. Водопроводчик по ходу переделался в газовщика, поскольку вместо драки в ресторане потребовалось ввести совместное героическое пресечение аварии; играть этого газовщика хотел Николай Рыбников, постаревший и раздобревший кумир пятидесятых, и в этом был бы знак – но у Леонова на пробах получилось сильней, и немудрено. Сложней всего получилось с радистом Дубининым, ныне бухгалтером – в этой условно-мушкетерской четверке он задумывался Арамисом, и поначалу

предполагалось, что его сыграет классический интеллигент, либо Смоктуновский, либо Николай Гринько, но Смирнов парадоксальным образом остановился на Папанове, странно сочетавшем брутальность и нежность, сентиментальность и мощь. В жизни он был таким же, и мало кто знал о его фронтовом героизме. Самый младший и ершистый, журналист Кирюшин, нравился Джигарханяну, но Смирнов выбрал Сафонова, элегантного и язвительного. На роль радистки министр культуры Екатерина Фурцева интенсивно проталкивала свою любимую актрису Инну Макарову – партнершу Рыбникова по «Высоте». Смирнов не видел в этой роли никого, кроме Нины Ургант, вызвал ее из Ленинграда, показал материал и честно сказал, что без нее картины не будет.

Идея заказать песню именно Окуджаве принадлежала сценаристу, поскольку он был с ним знаком, бывал в общих компаниях, а главное, представлял себе его возможности. Песня должна быть фронтовая, окопная, это ясно. Вовсе не тот официоз, который выходил на пластинках. А поскольку она звучит в эпилоге, на нее падает главная смысловая нагрузка: это должна быть песня трагическая и победная. Поскольку это и есть главная тема Окуджавы, и «До свидания, мальчики» были уже не только гимном поколения, но и названием одного из лучших фильмов о нем, – естественно было обратиться к нему.

Окуджава отказался: «Я давно не пишу песен». Шел семидесятый год.

Смирнов показал ему отснятую часть картины, и Окуджава неожиданно согласился. «Меня привлекала задача – не просто военную песню написать, а именно окопную, из тех, что на фронте пели… Долго пытался, потом пришли две строчки – „Здесь птицы не поют, деревья не растут“… И довольно быстро написал все, на мелодию, которую всерьез не принимал – просто чтобы легче сочинялось».

О дальнейшем все участники этой истории рассказывали часто, так что история создания песни широко известна. Окуджава пришел на «Мосфильм», его уже ждали Андрей Смирнов и Альфред Шнитке (его фамилии нет в титрах, потому что, по авторскому замыслу, до мощного эпилога в картине не должно быть ни такта музыки – только небольшой кусок в ресторане, когда играет ансамбль «Камертон»; даже вступительные титры идут под городские шумы). В комнате стоял рояль, Окуджава предупредил, чтобы мелодию всерьез не рассматривали, он не композитор, – и, подыгрывая себе двумя пальцами, спел только что законченный марш.

Слушали хмуро.

– Да, – сказал Смирнов, – музыка, кажется, действительно не очень.

– Вот музыка-то как раз очень, – решительно сказал Шнитке. – Давайте еще раз.

Окуджава, одобренный похвалой прославленного авангардиста, уже энергичней сыграл и спел, и Шнитке со Смирновым уже подпевали. Нина Ургант разучила песню, Смирнов снял финал и стал ждать поправок.

Поправок не было. Был полуофициальный запрет. А почему у вас в таком виде показана милиция? А почему ветераны – такие потертые люди с незадавшейся судьбой? А почему они почти голые плещутся в ванне при женщине?

– Но она же их фронтовая медсестра, что им ее стесняться?

– Нет, нет. Двадцать пять лет прошло, какой фронт?!

Сцену в ванне пересняли. Сцену в отделении Смирнов переснимать не стал, доснял эпизод, в котором перед героями извиняются за незаконное задержание. Вступился учитель Смирнова Михаил Ромм – не помогло. Смирнов мог прибегнуть к помощи отца, знаменитого прозаика и журналиста Сергея Смирнова, автора «Брестской крепости», когда-то взявшего Окуджаву заведовать поэзией в «Литературную газету», – но тут ему мешала принципиальность, из-за которой он и снял в жизни всего пять картин (сейчас, когда я дописываю эту книгу, после тридцатилетнего перерыва снимается шестая – «Жила-была одна баба»).

Подходило двадцатипятилетие Победы – единственный шанс протолкнуть картину на экран. Чудо случилось в марте, когда появилась возможность показать «Белорусский вокзал» Брежневу. Он любил на даче смотреть новое кино, и ему привезли только что смонтированную ленту Смирнова. Последние пять минут генсек, не стесняясь, плакал. Фильм вышел, собрал восторженную прессу и победил на кинофестивале в Карловых Варах.

Песня Окуджавы приобрела такую популярность, что немедленно после выхода фильма пришлось издавать пластинку – «Песня и марш из кинофильма „Белорусский вокзал“». Именно этот успех (Шнитке настоял, чтобы и на пластинке композитором был указан именно Окуджава) легитимизировал его в качестве музыканта. Увидев однажды по телевизору, как во время встречи одного из почетных гостей СССР почетный караул марширует по аэродрому под звуки его марша, Окуджава, по его словам, впервые отнесся к своей музыкальной карьере серьезно; он-то, конечно, шутил, но государственное признание настигло его именно после песни «Здесь птицы не поют, деревья не растут». Это не помешало друзьям-писателям в 1972 году исключить его

из партии, о чем речь впереди, но верховная инстанция – горком – этого решения не утвердила; и дело не только в заступничестве многих (прежде всего Евгения Евтушенко) перед Гришиным, а и в том, что Окуджава был к тому времени автором самой известной и всенародно любимой из всех послевоенных песен о войне.

Почему так вышло?

2

«Белорусский вокзал» – первый в истории советской кинематографии фильм о том, что Родина предала своих спасителей. А может быть, и себя.

То есть они ее не обвиняют, Родину. А просто так вышло, что она переродилась – и вот уже новые люди нагло ставят их, ветеранов, на место. Вот уже конформизм стал повседневной практикой. Вот уже человеческое достоинство ничего не стоит, и началось это не вчера, а во второй половине сороковых, когда победителей надо было заново приучить слушаться, и хозяева Европы покорились без бунта. Все, что у них осталось, – фронтовая песня, которую они и поют, вспоминая, что они – победители. Но повод вспомнить об этом – не очередное празднование Дня Победы, а смерть их общего друга, Матвеева, самого любимого.

Горькое, в общем, торжество.

Сравним это с финалом чиминовского «Охотника на оленей» (1978), где ветераны вьетнамской войны – тоже оставшиеся не у дел, и не избывшие до конца «вьетнамский синдром», и никого не победившие вдобавок (а раны побежденных затягиваются трудней), – поют в финале гимн Соединенных Штатов. Начинают полушутя, но заканчивают серьезно, истово. Чимино наверняка видел «Белорусский вокзал» и, может быть, сознательно возражал ему. Герои Смирнова поют не государственный гимн, не официозную песню, – свою. Это единственное, чего никто не отнял. Кроме войны – кошмарной, адской, невыносимой, – ничего человеческого в жизни не было.

Об этом и снял Смирнов, и благодаря мощному финальному аккорду его аскетическое, строгое кино прорвалось на экран и сумело сказать свою правду.

Это тот нечастый случай, когда песню трудно отделить от картины: они воспринимались в общем контексте. Смешно, однако, думать, что горький и трезвый фильм Смирнова стяжал всенародную любовь потому, что рассказал правду о положении ветеранов и отношении отечества к ним. Дело в том, что есть в

нем – почти против авторской воли – еще один, очень русский, неистребимый мотив: а мы все равно! мы все-таки! а мы, несмотря ни на что! вот так! еще можем! и вот вам всем!

Поняли? Поняли, гады?!

Кто именно «гады», которые «поняли», – уточнять не надо. Это все сразу, в диапазоне от начальства (вообще-то своего, классово близкого, иногда даже любимого) – до всяких там Германий, которые теперь живут лучше нас. До всяких там Штатов, которые смеют нас учить и нами пренебрегать. Да, мы плохо одеты, бедны, наша единственная радость – смотреть фигурное катание по телевизору (Смирнов прицельно точен в деталях); наши дети нас не понимают и не замечают, мы болеем и умираем, у нас нет денег. Но мы! Мы вас!! Мы всех!!! Это не выражается в официальных клише «спасли Европу» или «остановили фашизм», это не сводится к победе в войне, – это последняя манифестация человеческого достоинства: да, все так, – а мы все-таки!

Когда что-то подобное орут гопники из числа футбольных болельщиков – это отвратительно. Но когда это поют ветераны, имеющие на это право, – тут что-то корневое, родное и прекрасное. Тем более что всякая русская победа мгновенно обесценивается – ее крадут либо свои, либо чужие; насладиться ее результатами почти никогда не получается, а рассчитывать на благодарность Европы вообще смешно – она нас не любит и не полюбит никогда. А вот тем не менее. Назло всему. Победители.

Так эта песня прозвучала, в такой попала контекст – и это манифестирует. Содержание ее здесь неважно, оно и должно быть, в сущности, никаким, – иначе символ не будет всеобщим, единым для всех. Но только Окуджаве и по силам так выстроить классические, в сущности, штампы, – чтобы они воспринимались как родные.

Что касается окопных песен, то их сохранилось мало. И что в них поражает – так это обилие цитат из культуры государственной, официальной: это чаще всего обработки профессиональных песен с героическими либо неприличными вариациями. «По полю танки грохотали» – танкистская переделка шахтерской песни «Коногон» из «Большой жизни», Богословский – Ласкин. Существовали, помимо танкистского, авиационный, десантный, партизанский и другие варианты; по части ложных красивостей народная песня значительно превосходит профессиональную. «Четыре трупа возле танка дополнят утренний пейзаж». «Судьбы я вызов принимаю с ее пожатием руки». Да и вообще это заблуждение – будто народ так уж любит петь горькую правду. Народу надо, чтобы было красивше, чтобы

грязный, тяжкий и смертельно опасный труд войны был подан как можно торжественней. Заметьте, что и в большинстве блатных песен преобладают героические и лирические штампы, и часто эти дешевые клише поднимаются до высокой лирики – «и не найдут моей могилы твои пунцовые цветы». Или знаменитое – «машины не ходят туда, бредут, спотыкаясь, олени». Массовой популярности среди ветеранов не получили ни «Простите пехоте», ни «Ах, война, она не год еще протянет», ни даже «Старая солдатская песня» – ни один из тех окуджавовских шедевров, с которыми связана дегероизация войны, где сказана печальная правда о ней. «Заманчива должность твоя», пехота «неразумна» – нет, нет, нехорошо! Должность почетна, героична, пехота ве-ли-ко-леп-на, она царица полей! Она, а не кукуруза! А всенародную славу принесла ему песня «До свидания, мальчики» – в которой как раз содержится гордый отпор всяким сплетникам: «Мы сведем с ними счеты потом». «Греха перед пулями нет» – как будет позднее сказано в «Отраде», все-таки недостаточно героической для массовости. Народ любит петь о своем подвиге, и чем клишированней – тем лучше; но должны в этой песне быть нота горечи, привкус поражения, наше общее всенародное гордое универсальное неизменное «Мы! Мы! Всему вопреки!».

Этому требованию – а никак не «окопности», «правдивости» и аутентичности – песня Окуджавы соответствует вполне, потому что и он, со своим полулегальным положением в литературе, долгим опытом выживания и полунищеты, мог подписаться под этими словами. Доброволец. Ветеран. Ранен. А обе попытки рассказать о войне так, как хотелось, – разруганы и запрещены: «Школяр» не переиздается, «Женю, Женечку и „катюшу“» не показывают, выступать не дают, печатать не рекомендовано, прорабатывают за любую подпись под самым невинным письмом в защиту другого ни в чем не повинного интеллигента. И вся гордость.

Мы уже говорили о фольклорном механизме отбора в его песнях: он вспомнил «Яблоки» – не самое известное и даже не самое удачное свое стихотворение, вспомнил «пятую, десятую, горькую десантную», – и оттуда постепенно выросла новая вещь. Содержания в строгом смысле нет – есть набор фронтовых примет, без которых не обходится почти ни одна военная песня: над нашей Родиною дым, сигнальная ракета, пулемет, почта полевая, нам нужна одна Победа, мы за ценой не постоим. Что эту песню не могли петь в окопах – ясно: она могла быть сочинена только в конце войны, когда десятый наш десантный батальон уже у вражеских ворот. Соответственно и три периода, описанные в трех куплетах, – сначала Сталинград, приказ «Ни шагу назад»

(«Врастаем в землю тут»), потом стремительное наступление сорок четвертого, когда, случалось, за осень проходили по 600 километров, и, наконец, вражеские ворота, такие, брат, дела. Но, как всегда у Окуджавы, среди этих подчеркнуто общих, почти стершихся от частого употребления реалий, – две строки, вспышка мгновенного отрезвления:

Когда-нибудь мы вспомним это —
И не поверится самим.

Те, кто выжил, смотрели в будущее – и себя там не видели. Они в него не помещались, как рыбка-бананка у Сэлинджера. Прежняя жизнь была тесна, на новую мало кто надеялся. Это тема трех стихотворений Окуджавы – «До свиданья, сыны», «Ночь после войны» и вот «Белорусский вокзал». Что будет-то? А будет, что мы посмотрим оттуда – и не узнаем себя: богатыри, не мы. Неужели это останется главным?!

Сходную мысль выразил Сергей Наровчатов в одном из немногих поздних стихотворений, в которых чувствуется еще его живой и чистый голос: это, кстати, тот же семидесятый год:

Не будет ничего тошнее,
Живи еще хоть сотню лет,
Чем эта мокрая траншея,
Чем этот серенький рассвет.
Стою в намокшей плащ-палатке,
Надвинув каску на глаза,
Ругая всласть и без оглядки
Все то, что можно и нельзя.
Сегодня лопнуло терпенье,
Осточертел проклятый дождь, —
Пока поднимут в наступленье,
До ручки, кажется, дойдешь.
Ведь как-никак мы в сорок пятом,
Победа – вот она! Видна!
Выходит срок служить солдатам,
А лишь окончится война,
Тогда-то главное случится!..
И мне, мальчишке, невдомек,
Что ничего не приключится,
Чего б я лучше делать смог.
Что ни главнее, ни важнее
Я не увижу в сотню лет,
Чем эта мокрая траншея,

Чем этот серенький рассвет.

И сколь бы ни был печален собственный фронтовой опыт Окуджавы – он мог испытывать это общее чувство: неужели от них, от поколения 1924 года, из которого каждый четвертый остался навеки девятнадцатилетним, – только тогда и зависело что-то?

Потом, когда ветераны на всех его концертах требовали «Белорусский вокзал», – он отказывался: подбор сложный, не могу; но тогда, в семидесятом, когда литературная его судьба висела на волоске, он вполне мог ощущать себя одним из тех, из них, собравшихся в крошечной комнатке бывшей фронтовой медсестры, той медсестры Марии.

Как все простое и мгновенно запоминающееся, эта вещь построена сложно и даже виртуозно: три части по три куплета, у каждого своя метрическая схема. Первый (только он и варьируется) – самый короткий, задающий картину: вот – развороченная земля Сталинграда, на которой не осталось ничего живого. Ни птиц, ни деревьев, сама природа не выдержала – только мы врастаем в землю. Это лаконичный, быстрый трехстопный ямб, а мелодически – ритмический повтор на одной ноте, бьющий в одну точку прибой. Второй – в нем меняются первые две строки, две вторые идут рефреном, – как бы взгляд сверху, дающий общую картину боя (а в первой части – и всей планеты, охваченной пожаром; блистательно найдена строка «Горит и кружится планета». Ведь представьте – могла быть любая другая, прилагательное, например. Или глагол – «горит и рушится планета». Но здесь – «кружится», словно самое ее движение – не норма, а следствие войны. И это ощущение смутности, зыбкости, головокружения после контузии – найдено идеально; никто лучше не передавал дрожь земли при орудийном обстреле. Да, так она и кружится: тяжело, с содроганием, да мы же еще и долбим ее). И рефрен, немедленно ушедший в народ: одна на всех, мы за ценой не постоим. Можно сколько угодно спорить (и спорили потом): можно ли побеждать такой ценой? Можно ли было – другой? И эти споры правомерны, и сам Окуджава в них участвовал, но тогда думали так и так пели.

И в третьем куплете – тональность меняется, взмывает: вместо ритмических, однообразных ударов в первых строчках – «и почтальон-сойдет-с ума» – три резких взмыва вверх: «Нас ждет! – Огонь! – Смертельный!» Как три языка пламени.

Шнитке сделал идеальную аранжировку – шедевр музыкальной драматургии, под который идут в фильме эти

последние три минуты хроники, высший миг советской истории, встреча на Белорусском вокзале. (Этой же сценой встречи солдат заканчивался и лучший советский фильм о войне – «Летят журавли».) Плачут и целуются знакомые и незнакомые, дождавшиеся и те, кто никого уже не дождется; миг всенародного единения, купленный невообразимой ценой. Марш записан полным составом военного духового оркестра, в первой части главную тему ведет кларнет, во второй – труба, в третьей – тромбон, и вокруг его главной темы оплетается побочная, снова на трубе; возникает диалог – напоминание о скорби во время праздника, подспудно звучащий голос тех, кто не дожил. От авторских за музыку Шнитке, к немалому смущению Окуджавы, отказался. Скоро марш присвоили десантные войска.

Окуджава пел эту вещь, меняя темп: первый куплет пелся медленно, со страшным внутренним напряжением, словно отражающим саму мучительную трудность начала войны; второй, напротив, исполнялся стремительно – едва огонь угас, звучит другой приказ, и никакому почтальону не поспеть за наступлением; в третьем темп снова замедлялся – возникала временная дистанция, взгляд из будущего, и только в последнем повторе – «Нас ждет огонь смертельный» – темп снова нарастал, доказывая, что и теперь не все потеряно. В марше это сгладилось, там темпом не поиграешь, и выстраивать внутренний сюжет приходится исключительно за счет оркестровки. Тут, впрочем, помог с монтажом Смирнов, замечательно – точно в ритм – нарезавший послевоенную хронику. Трам! Тадарам! Тадарам-там-там-там-там! – и девочка вскидывается на постели: что за музыка, какая, откуда? И пошел во весь экран поезд, полетели букеты, побежали люди на общем плане, и вся музыка ликует тутти под торжественное барабанное уханье, – но вот тему повела труба, и мы видим крупные планы, изможденные, рыдающие, ликующие лица. Это лица сорок пятого года, с которых не сползла еще страшная тень, лица исхудавших некрасивых женщин и постаревших запыленных мужчин, и видим на этих лицах забытые – и нами, и ими – чувства: нежность, смятение, умиление. А вот они уходят с вокзала, осторожно раздвигая толпу тех, кто еще не дождался своих, и тех, кто не дождется их никогда.

Трам!

Тадарам!

Тадарам-тадарам-пам-пам! (Бубух.)

Но ничего ведь не кончается, верно? Ведь впереди теперь исключительно счастье? Ведь вот наши дети, которые нас не узнают, но это наши дети, они не могут вырасти плохими. Мы все переживем, перетерпим, залечим, отстроим заново. Ведь об этом

нам, собственно, и поет тромбон, и в честь этого нам кидают цветы, и солнце по этому же случаю, разве нет? Солнышко сияет, музыка играет. Теперь мы только издали, только собираясь вместе (а мы ведь будем собираться, как же иначе?), станем вспоминать, как нас ждал огонь смертельный. Домой вернулись победители, герои страшнейшей из войн в человеческой истории, теперь они просто не имеют права не быть счастливыми!

Все это снится четырем потрепанным героям, и они улыбаются. Не спит только журналист Кирюшин, седой Сафонов, глядит в потолок: ну а смысл-то, смысл-то все-таки – всего вот этого?

И камера Павла Лебешева переезжает на спящую дочь медсестры: вот, ребенок спит, какого вам еще смысла?

Жизнь продолжается – любимый советский штамп. Жизнь, тэк-скэть, продолжается. Она накатывает лавиной, шагает железным маршем, с ней ничего не сделаешь, и в конце каждого из нас ждет огонь смертельный. И в конце не останется никакого утешения, кроме памяти о Белорусском вокзале, когда мы! Мы!! Все-таки!!!

Трам!

Тадарам!

Тадарам-тадарам-пам-пам! (Бубух, конец фильма.)

Часть четвертая
ИВАН

Глава первая
В ОПАЛЕ

1

26 июля 1970 года Окуджава адресовал в партком Московской писательской организации следующее письмо: «Уважаемые товарищи!

Я никогда не беспокоил вас просьбами личного характера, но обстоятельства складываются, к сожалению, так, что я вынужден изменить своему правилу.

Говорят, что творческая судьба зависит в основном от способностей, усердия и доли удачи. На протяжении 15 лет литературной работы я сумел проявить кое-какие литературные способности и не считаю нужным об этом распространяться; я был достаточно усерден и времени зря не терял; небольшие удачи мне сопутствовали. Но, видимо, есть еще некая сила помимо нас самих, от которой зависят наша работа, успех и материальное благосостояние.

Вот несколько моментов, странно определяющих мое положение:

1. В течение более десяти лет я отношусь к лицам, вход которым на телевидение и радио запрещен. Почему?

2. В восьми зарубежных странах вышли долгоиграющие пластинки с моими злополучными песнями-стихами, а на родине – ни одной, если не считать трех песен в «Кругозоре», да и то стыдливо переписанных с парижской пластинки! (Окуджава упоминает публикацию в четвертом номере звукового журнала «Кругозор» за 1968 год. – *Д.* Б.) Все песни, появившиеся за рубежом, взяты из моих книг, все они давно прошли Лит, звучали в кинофильмах, в спектаклях. Я уверен, что из более чем ста песен можно было бы отобрать двадцать-тридцать лучших для издания у нас на диске ну хотя бы, чтоб не было разговоров о моей подпольной поэтической работе!

3. Я написал роман о декабристах. Он опубликован в журнале «Дружба народов». Я написал в «Литературную газету» маленькую заметку в ответ на статью критика, который был слишком раздражен, слишком плохо знал историю, мне ответили, что газета не считает нужным вести разговор о моем романе. Почему меня лишили права голоса, я не могу понять.

Один из ведущих режиссеров нашего театра попытался

инсценировать роман для телевидения. Ему посоветовали об Окуджаве и не заикаться.

Прошел год. За рубежом роман вышел уже в семи странах, в самых порядочных издательствах, а из плана приложения к «Дружбе народов» почему-то вылетел: кто-то велел, кто-то распорядился. Старая история. И это в то время, когда многие и не лучшие прозаические произведения издаются стотысячными тиражами и переиздаются с легкостью.

4. Я, конечно, времени не терял и за этот год написал новый исторический роман. Но стоило мне предложить отрывок из него в «Литературную газету», как тотчас получил ответ: мы отрывков из исторических романов не публикуем. Почему? Что произошло?

5. Подал заявку в «Гослит» на издание книжки избранных стихов – ни звука в ответ.

6. В издательстве «Музыка» выкинули статью о моих песнях.

Литературные и издательские сложности испытывает в разной степени каждый литератор, такова жизнь. Но мне время от времени напоминают, что буржуазная пропаганда использует мое имя в своих грязных целях, на что я принужден отвечать риторическим вопросом: почему же моя родина не использует мое имя в своих целях? На этом изысканном уровне обычно и прерываются отношения моей организации со мною.

Я человек стойкий и закаленный, но самое ужасное заключается в том, что скоро мне нечем будет кормить мою многочисленную семью. Перспективы туманны.

Я понимаю, что я человек «неудобный», а порою и трудный, но несмотря на это прошу вас разобраться во всем и:

1. Если все это – лишь печальное недоразумение – принять меры и помочь мне.

2. Если же целесообразно для нашей литературы в данный момент меня наказать, лишив куска хлеба – сообщить мне об этом, чтобы я не суетился, не хлопотал, а знал свое место.

Нельзя же в конце концов интересоваться моей судьбой лишь тогда, когда обо мне вспоминают зарубежные писаки!»

Письмо замечательное – по явно издевательскому тону, показному смирению, безупречному достоинству, пародийному использованию официальных ярлыков и штампов, по отсутствию минимального почтения к адресатам, по готовности принять отлучение от советской литературы. Непосредственным поводом к этому обращению послужила очередная беседа Окуджавы с Ильиным – тот вызвал его и поинтересовался, каким образом повесть «Фотограф Жора», не напечатанная в СССР, оказалась за рубежом.

По этому поводу Окуджава написал специальное объяснение:

«В Секретариат Правления Московской писательской организации. Тов. Ильину В. Н. На Ваш вопрос о возможных путях проникновения моей повести „Фотограф Жора“ на Запад позвольте сообщить следующее:

Меня самого давно беспокоит этот вопрос, и единственное реальное, что я могу предположить, это долгое пребывание рукописей в редакциях жуналов, где они широко читаются не только штатными сотрудниками, но и многочисленными «друзьями» редакций, уносящими рукописи за пределы учреждений.

Моя повесть долгое время находилась в редакциях журналов «Юность», «Новый мир», «Октябрь», «Звезда». Публикация ее не состоялась по различным вкусовым и техническим причинам, а отнюдь не по соображениям идеологического характера.

Впоследствии я даже был рад этому обстоятельству, т. к. повесть моя (как я понял позже) мало интересна и не представляет моих возможностей.

Затем я узнал, что она появилась в журнале «Грани», о чем устно сообщил в партийную организацию.

Надеюсь, Вы не сомневаетесь в том, что я не имею никакого отношения к передаче рукописи повести за рубеж. Б. Окуджава. 17 июля 1970 года».

В этом тексте содержится одна недвусмысленная дерзость. О значении слова «дерзость» у Окуджавы было обширное рассуждение в «Бедном Авросимове», впоследствии так будет называться одна из его поздних песен – «Дерзость, или Разговор перед боем». Дерзость в его системе ценностей – не бунт, но именно независимость; пассаж о «друзьях редакций» явно относится не к личным приятелям сотрудников. Речь о кураторах из «конторы», этот намек даже не замаскирован. Сами передаете, а мы потом виноваты!

Фактический допрос у Ильина взорвал Окуджаву. Ему в самом деле надоело, что его вечно корят «использованием его имени на Западе», закрывая возможности печататься дома. Он никогда не стремился к европейскому признанию, хоть и радовался ему. Он хотел жить, работать и печататься на Родине. Летом семидесятого он начинает бороться за жизненное пространство. Между тем оно неумолимо схлопывается: в Киеве КГБ по пятам ходит за Виктором Некрасовым, в Москве запрещено выступать и печататься под своей фамилией Юлию Киму, разогнан «Новый мир» Твардовского (Окуджава вместе с Юрием Трифоновым и Борисом Можаевым инициируют письмо в ЦК с требованием прекратить преследование Твардовского, Трифонов вспомнит об этом в «Записках соседа», – но оно,

естественно, ни к чему не приводит). Вовсю действуют спецпсихушки. Сидят Синявский, Даниэль, Гинзбург, Григоренко, Богораз, Литвинов, Горбаневская, через год в четвертый раз возьмут Буковского; с осени 1970 года в СССР начинает действовать Комитет по защите прав человека. Его девиз – «соблюдайте свою конституцию!». Он создан по инициативе Андрея Сахарова, чьи «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» изданы на Западе и переданы Окуджаве друзьями из «Граней».

Окуджава в это время ведет себя удивительно дерзко. Он явно вызывает огонь на себя – ведь и письмо в партком союза, откровенно издевательское по тону, требует не льгот, не публикаций, а всего лишь определенности. Не хотите печатать – скажите открытым текстом, но «сохранить лицо» я вам не позволю. Заметим, что письмо обращено в партком – автор словно напрашивается на серьезные неприятности по партлинии: состоять в КПСС ему давно тошно. Но выходить оттуда сам он не хочет: пусть они его исключают, доказывая тем свое перерождение. У него уже есть взыскание за приветствие бардовскому фестивалю в Новосибирске – но в шестьдесят восьмом, как выясняется, еще только распускались цветочки. К началу семидесятых созрели полновесные ягодки. Кстати, и фамилия новоявленного секретаря Московского горкома КПСС по идеологии была Ягодкин. Он стал заместителем В. В. Гришина, ставшего в 1971 году первым секретарем МГК. До этого Владимир Николаевич Ягодкин (известный проникновенностью голоса и манерой читать доклады очень тихо, чтоб слушали со всем вниманием) возглавлял партком МГУ и много сделал для того, чтобы прикрыть знаменитый рассадник вольномыслия – физико-математическую школу № 2, а в 1969 году разогнал прославленную студенческую театральную студию «Наш дом». На посту главного идеологического цербера Московского горкома он отличался необыкновенной рьяностью, и Окуджава, думается, не напрасно связал свои неприятности начала семидесятых именно с его воцарением.

Концерты Окуджавы в это время почти прекращаются, на домашние магнитофоны он давно не записывается, но по рукам широко ходит его стихотворение, датируемое 1969–1970 годами:

Решайте, решайте, решайте
за Марью, за Дарью, за всех.
И в череп свой круглый вмещайте
их слезы, позор и успех.
Конечно, за голову эту

при жизни гроша не дадут…
Когда же по белому свету
вас в черных цепях поведут,
сначала толпа соберется,
потом, как волна, опадет…
и Марья от вас отвернется,
и Дарья плечами пожмет.
… И все же решайте, решайте…

Письмо в партком действия не возымело, и еще год Окуджаву не печатали. В 1971 году «Бедный Авросимов» (под названием «Глоток свободы») выходит отдельной книгой. В декабре того же года печатается в «Дружбе народов» два года пролежавший в столе «Шипов». Вопрос о пластинке по-прежнему повисает в воздухе, заграничных поездок нет – еще в мае 1970 года Окуджаву (единственного из группы) вычеркнули из списка писателей, отправлявшихся в Италию; переписку со своими заграничными друзьями и переводчиками он теперь предусмотрительно ведет через выезжающих за границу знакомых и родственников – главным образом через академика Арцимовича. Постоянным его адресатом становится в это время Мария Олсуфьева – дочь полковника царской армии, проживающая в Италии, переводчица Дудинцева, Евтушенко, впоследствии Солженицына (после чего въезд в СССР был для нее закрыт навсегда). Она переводит на итальянский «Бедного Авросимова» и «Похождения Шипова», но с получением зарубежных гонораров («Авросимов» издан почти во всей Европе) возникают традиционные проблемы. Окуджава берется за любые заказы – сочиняет песни к фильмам, переводит; небольшие деньги продолжал приносить спектакль 1969 года «Вкус черешни», поставленный Ефремовым в «Современнике». Окуджава перевел четыре песни из этой прелестной трагикомедии Агнешки Осецкой, и популярность их тут же стала такова, что в 1970 году они вышли на гибкой грампластинке в исполнении Гелены Великановой. Окуджава и сам пел их несколько раз – сохранилась фонограмма концерта в ДК МГУ, где Лев Шилов записал Окуджаву, исполняющего под оркестр «К чему нам быть на „ты“». К сожалению, до сих пор не выявлена ни одна полная авторская фонограмма песни «Пане-панове» (в спектакле ее замечательно пел Даль). У Осецкой в подлиннике шестнадцать строк с припевом, у Окуджавы – двадцать четыре: он развил тему третьей и четвертой строф в самостоятельные восьмистишия. Поздние его песни тяготеют к трехчастной композиции – «Моцарт», «Отъезд»,

«Я вновь повстречался с Надеждой»: так четче выявляется сквозной их сюжет – надежда, крах и примирение.

Окуджава хорошо делает только то, что любит, поэтому ему, как и Блоку, удаются по-настоящему только переводы из близких авторов. Валентин Оскоцкий разобрал его переводы из болгарина Божидара Божилова – этого автора Окуджава ценил и потому переводил с душой, щедро привлекая реминисценции из собственных песен. Большинство переводов из грузинской поэзии выполнены добросовестно, уважительно, но скорей по долгу дружбы. А вот «Пане-панове» вошли в его собственный канон, потому что совпали с настроением. Приведем эту вещь целиком – в однотомнике «Библиотеки поэта» ее нет, в книги не включалась:

Гаснут, гаснут костры, спит картошка в золе.
Будет долгая ночь на холодной земле.
И холодное утро займется,
и сюда уж никто не вернется…
Без листвы и тепла как природа жалка!
Поредела толпа у пивного ларька.
Продавщица глядит сиротливо,
и недопито черное пиво…

Припев:

Ах, пане-панове (3 раза),
тепла нет ни на грош.
Что было, то сплыло (3 раза),
того уж не вернешь.

Как теряют деревья остатки одежд,
словно нет у деревьев на лето надежд.
Только я пока очень любима,
и любовь не прошла еще мимо…
Но маячит уже карнавала конец,
лист осенний летит, как разлуки гонец.
И в природе все как-то тревожно,
и мой милый глядит осторожно…

– До свиданья, мой милый, – скажу я ему,
– вот и лету конец, все одно к одному.
Я тебя слишком сильно любила,
потому про разлуку забыла. —
Горьких слов от него услыхать не боюсь —
он воспитан на самый изысканный вкус.

Он щеки моей неясно коснется,
но, конечно, уже не вернется.

Что-то есть магическое в этом предельно простом сочинении, в грустном, двумя штрихами набросанном пейзаже, в точно заимствованном у Осецкой четырехстопном анапесте. Это еще один кончившийся праздник, только более грустный, чем «Прощание с новогодней елкой»: там кавалеры хоть и прятали руки, и бессильны были время унять, да сами еще были молоды и влюблены. Здесь – жизнь отчетливо идет на спад, катится «с ярмарки». И любовь не спасает – потому что ее время вышло; все, все обмануло и предало. Удивительная беспомощность во всем – в самом повторе «гаснут, гаснут костры», ничего не сделаешь, не удержишь, даже «продавщица глядит сиротливо» (ее у Осецкой не было, Окуджава вписал), и деревья смотрят воплощенным безволием. Здесь впервые у Окуджавы ничто не противопоставляется распаду, сама любовь изменила, ничто не вернется; всю тоску нового возраста, всю боль растерянности и беспомощности вложил он в эту чужую, усыновленную песню, в которой единственный признак мужества – неторопливый и гордый ритм, тайный задор отчаяния: «Что было, то сплыло, того уж не вернешь». Баста, отрезано, не станем жалеть, махнем рукой, примем достойно. Ничего другого не остается.

Сколько студентов на картошке, сколько туристов, сколько итээров и мэнээсов пели эту песню в семидесятые! Традиционно женская – она входила и в мужские репертуары; оторвалась от спектакля, утратила связь с именем Осецкой и ее комедией. Пластинка разнесла ее по всему Союзу. И хотя были там другие недурные песни – то же «К чему нам быть на „ты“», «Нам парни говорят такие речи», «Там, за седьмой горой», – «Пане-панове» стала единственным безусловным хитом. Окуджава снова попал в нерв – «Будет долгая ночь на холодной земле, и холодное утро займется, и сюда уж никто не вернется.». Само собой, всякой молодости нравится как бы слегка ностальгировать по себе самой, еще не прошедшей, поглядывать на себя с воображаемой временной дистанции, раньше времени сетовать на быстротечность жизни – «Гаснут, гаснут костры.» пелось у тех самых костров, которым вроде ничего еще не грозило. Все еще было на месте, но ясней и ясней делалось главное: утро мы встретим другими, за ночь произойдет что-то неуловимое. Как только заснет последний певец, отложив гитару, как только «пеплом несмелым подернулись угли костра», как спел через три года Визбор, – странное случится с нами, и трезвый рассветный

холод заставит забыть недавнее песенное братство, и в сером утреннем свете мы увидим себя не теми, мир – другим. И сюда уж никто не вернется. Карнавалу конец.

2

Но те, кто решал за Марью и Дарью, продолжали напрягать свои твердые головы, думая, как бы усугубить и без того очевидную трагедию всякой жизни – которая конечна, коротка, полна непониманий, тревоги и суеты. А поскольку изменить в глобальном смысле ничего уже было нельзя, и даже самые упертые понимали, что паровоз заехал не туда, а стрелку давно проехали, – оставалось имитировать бурную деятельность, то есть искать врагов, расправляться со всеми, кто еще не согнулся, и напропалую врать с полным сознанием бесперспективности этого занятия.

Что есть застой, милостивые государи и государыни? Этот термин, дружно пущенный в оборот сразу несколькими политиками и литераторами еще в семидесятые («Великой державе застой опасней поражения», говорит Екатерина в пьесе Леонида Зорина «Царская охота», 1975), не отражает, конечно, всей сложности процесса; там были свои подъемы и спуски, почти неразличимые теперь, свои послабления, надежды и веяния, однако суть эпохи не менялась. Застоем называется такая модель экстенсивного развития, при которой государство более всего озабочено блокировкой вертикальной мобильности, торможением социальных лифтов, отсечением от власти всех, кроме карьеристов и конформистов; сохранение стабильности, поскольку реформы уже не спасут, а обрушат систему, подточенную многолетней ложью, цинизмом и бездарностью.

Главной задачей системы становится не развитие, а консервация. Главным источником риска становится не враг, а собственный гражданин, мыслящий непредуказанным образом. Система начинает медленно и неотвратимо пожирать то, что при нормальном развитии служило бы главным источником ее процветания – лояльно настроенных, патриотичных, честных и талантливых людей, для которых сотрудничество с властью скоро становится позорным и неприемлемым. Это самоедство одобрительно фиксируется (и стимулируется) ревнивыми соседями, – иные из них горячо болеют за свободу и гражданские права, а другие с тихой радостью следят, как вероятный противник заглатывает собственное будущее. Система, как правило, коллапсирует на ровном месте, иногда на пике

экономического процветания – не потому, что кончился ресурс (Советскому Союзу его могло хватить еще на столетие, при нынешней-то сырьевой конъюнктуре), а потому, что не остается сил, способных удержать эту систему от самоубийственных шагов; интеллектуальная деградация и отрицательная селекция заложены в любую систему, в которой отсутствует механизм ротации элит. Вырождение этой элиты точно предсказано у Окуджавы в восьмистишии 1968 года, посвященном Борису Слуцкому, воспринимавшему трагедию СССР как личный крах:

Вселенский опыт говорит,
что погибают царства
не оттого, что тяжек быт
или страшны мытарства.
А погибают оттого
(и тем больней, чем дольше),
что люди царства своего
не уважают больше.

Впрочем, ведь и раньше – в «Первом гвозде», в лучших традициях своей прозрачной тайнописи, он сказал об иссякании мифа, о разрушении и одряхлении самой основы:

Города начинаются с фунта гвоздей.
Первый гвоздь всех собратьев дороже.
А потом уж пора новоселий, гостей…
Каждый гость дорогой – в макинтоше.
А потом первый дом обмываем – поем,
Умиляется гость, тяжелеет…
Первый гвоздь в первой свае ржавеет,
мы пьем,
он ржавеет,
мы пьем,
он ржавеет.

Замечательная параллель – «гость тяжелеет», «гвоздь ржавеет», на фоне точно предсказанного «мы пьем» (застою еще только предстояло стать всесоюзным запоем) – наглядно рисовала картину этой катастрофы на фоне всеобщего полусна и попустительства; А. Жолковский в «Работах по поэтике выразительности» подробно проследил, как Окуджава с помощью ритма последней строки рисует картину неуклонной и обвальной деградации социума на фоне кажущейся статики, незыблемости

мира; ясно было, что первый гвоздь заржавел давно и безнадежно. Впоследствии стали все чаще говорить, что он и забит был не так и не туда, но до известного предела на нем хоть что-то держалось. Теперь уже ясно было, что спасти всю конструкцию от падения можно только максимальным замедлением всех общественных процессов; в 1974 году вышел прелестный фильм Геннадия Шумского «Деревня Утка» по сценарию Александра Александрова, где сельский домовой Шишок, одержимый идеей чистого безгвоздевого зодчества, вытаскивал тот самый символический первый гвоздь из скрипучей, бессмысленной, громоздкой деревянной конструкции – после чего она с треском разваливалась вся.

В этой системе у власти остается единственная функция – репрессивная; все прочие блокируются, поскольку развитие осуществляется механически, до первого столба. И потому гонения на интеллигенцию в семидесятые годы были предопределены, и расцвет искусств – тоже весьма относительный – не должен никого обманывать: по сравнению с тем, что могло быть – ренессанс так себе. Типологически он больше всего похож на Серебряный век, но результаты были куда скромней: немногие шедевры (хотя по нынешним меркам их количество зашкаливало) тонули в море конъюнктуры, халтуры, макулатуры. Вместе с тем пьяное десятилетие – так назывались семидесятые по причине почти повального алкоголизма, о котором Высоцкий сказал «безвременье вливало водку в нас», – было едва ли не самым трезвым в русской истории: власть уже не благоприятствовала искусству, сопротивлялась ему, расковывала его. Те, кто научился дышать в безвоздушном пространстве, создавали тексты, фильмы и спектакли исключительной силы. Лучшие книги и картины семидесятых дышат отчаянием, ощутимым и сегодня (более того – сегодня ощутимым вдвойне, как лунные буквы у Толкиена видны только в той фазе Луны, в которой написаны). Но в этом отчаянии есть и величие, и одиночество, и стойкость – все, что нужно для большого искусства.

В конце марта 1971 года Окуджава по предложению давнего друга, переводчика Юрия Смирнова вместе с женой слетал в Таджикистан. Книги по-прежнему не выходили, журнальных публикаций не было, выступлений не предлагали, зная о негласном запрете, и Смирнов предложил заработать переводами с таджикского; Окуджава уже лет шесть как забыл, что такое поденщина, но тут вынужден был о ней вспомнить. Смирнов называл Окуджаву «братом» – их матери вместе были в лагере Батык. Окуджаву и Ольгу встречали в Душанбе овациями – сразу по прилете руководитель республиканской федерации футбола

Михаил Левин привез их на стадион, где «Памир» играл с куйбышевскими «Крыльями Советов», и перед началом матча пустил через радиорубку знаменитые песни. Когда он объявил, что автор присутствует здесь, стадион взорвался приветствиями. Здесь же, в Душанбе, после ухода из «Торпедо» две недели провел прославленный футболист Эдуард Стрельцов – он хотел перейти в «Памир», но Управление футбола СССР не разрешило. Окуджава не был заядлым болельщиком, но уважал Стрельцова за талант и мужество. Вместе со Стрельцовым и главой СП Таджикистана Мирзо Турсунзаде, обожавшим песни Окуджавы, съездили на загородную базу «Памира», ловили форель. Окуджава много пел, потом прочел «Стоит задремать немного». Читать антисталинское стихотворение в присутствии крупнейшего литературного чиновника республики – в этом был прямой вызов; Турсунзаде помолчал, предложил тост за гостя и выпил до дна.

– А знаешь, что такое бейт? – спросил Окуджава у Стрельцова.

– Двустишие восточное, а что?

– Это в поэзии. А в футболе это твой фирменный прием – когда достаешь мяч у себя из-за спины и подбиваешь пяткой.

– А вы откуда знаете?

– Я дружу с Андреем Старостиным.

Старостин, звезда довоенного «Спартака», был близким другом Юрия Трифонова, многие годы проработавшего спортивным журналистом. Ни переводить с таджикского, ни редактировать переводы Окуджава не стал, но отдохнул с удовольствием. Главное же – убедился, что его помнят и любят по всей стране, вплоть до окраин. В сентябре 1971 года он съездил по приглашению читинских писателей – в составе группы, куда, кроме него, входили его бывший начальник по «Литгазете» Сергей Смирнов, поэт Яков Аким и живший тогда в Вологде прозаик Виктор Астафьев, – на фестиваль искусств «Забайкальская осень». С Астафьевым они были ровесниками и быстро сошлись. Окуджава сходил в читинский Театр драмы на только что поставленный «Глоток свободы» и немного попел на встрече с читателями. Поклонник, местный журналист Александр Алешкин, вспоминает, как встречал его у гостиницы «Забайкалье», где остановились писатели: по случаю открытия фестиваля в центре города играл духовой оркестр.

– Больше всего люблю военную музыку, – сказал Окуджава. – Наверное, потому, что она и траурная, и бравурная. Всё вместе.

Здесь же, в Чите, под звуки труб духового оркестра, он сделал первые наброски законченного год спустя «Заезжего музыканта». В альбоме библиотеки имени Пушкина осталась его запись,

датированная 9 сентября: «Будьте счастливы. И в вечном сговоре с людьми надежды маленький оркестрик под управлением любви. Б. Окуджава».

В феврале 1972 года в Москву приехал прославленный немецкий прозаик Генрих Бёлль. Он остановился у Льва Копелева – друга Солженицына еще по марфинской «шарашке», впоследствии одного из лучших специалистов по немецкой литературе, автора первых в России статей о Кафке. Бёлль изъявил желание встретиться с наиболее известными советскими писателями. Вечером 18 февраля к Копелеву и его жене Раисе Орловой набилось человек тридцать – в том числе Окуджава и Фазиль Искандер, которые, по воспоминаниям Самойлова, наскакивали на Бёлля особенно резко. Спор разгорелся о свободе печати. Почему на Западе бунтуют молодые, ведь у них все есть – изобилие, политические свободы? Бёлль отвечал: «У нас по-настоящему свободные журналисты остались едва ли только на телевидении. Те, что в газетах, зависят от издателей, от редакторов, от их партийных покровителей…» Окуджава пытался объяснить разницу между несвободой по-советски и ограниченной свободой по-немецки. Бёлль переводил разговор на проблемы третьего мира. «Будто разговор глухонемых», – итожила Орлова в дневнике. Впрочем, не исключено, что Бёлль избегал публичных оценок – он знал, что отслеживается каждый его шаг; для серьезного разговора они с Копелевым вышли в ближайший парк. А вот Окуджава всем своим поведением демонстрирует, что бояться ему нечего – похоже, он всерьез настроен вызвать огонь на себя. Но, как и будет впоследствии рассказано в фильме «Звезда пленительного счастья», время борьбы кончилось, и убедиться в этом ему пришлось очень скоро. Началось время медленных удушений. Бёлль дважды побывал в гостях у Окуджавы на Речном вокзале и не скрывал живейшего интереса к нему; переводчиком в долгих разговорах выступал Копелев.

В конце марта Окуджаве устроили предварительную проработку на парткоме, его вызвал для очередной беседы Ильин, предупредив, что встреча конфиденциальная; Окуджава немедленно рассказал о ней друзьям, те – своим, сарафанное радио в Москве работало отлично, и через два дня о его проработке рассказывала «Немецкая волна». Одновременно Окуджаву попросил о встрече американский бард Дин Рид, незадолго перед тем – 27 января 1971 года – опубликовавший «Открытое письмо Солженицыну»: «Вы говорите, что свобода слова, настоящая и честная свобода слова является первым признаком здоровья любого общества, в том числе и нашего.

Попробуйте рассказать об этом людям, вынужденным бороться за свое существование и страдающим под гнетом тирании диктаторов, которые удерживаются у власти только благодаря помощи США. Принципы, на которых строится ваше общество, – здоровые, ясные и честные, в то время как принципы моего общества – жестокие, эгоистичные и лживые». Это письмо было одновременно напечатано в «Огоньке» и «Литературке». Пожалуй, из российского сегодняшнего дня многие ностальгисты пожелали бы отправить такое письмо в 1972 год от имени «своей страны» – нынешней России, – но тогда ситуация выглядела несколько иначе, и Окуджава наотрез отказался встречаться с американским бардом, гастролировавшим в Москве с 12 по 28 февраля 1972 года (на его кантри-концерты в Москве ломились толпы – всем интересно было посмотреть, во-первых, на американца, а во-вторых – на тамошнего диссидента, не боящегося так ругать свое правительство). Что примечательно – после всех филиппик американские власти не лишили Рида ни гражданства, ни заработка. Я не хочу посмертно ругать славного, простого парня из Колорадо, верившего в то же, во что и сегодня верят тысячи западных леваков и миллионы бывших советских граждан. Но Окуджаве говорить с ним было не о чем – не о советской же свободе, о которой успел узнать все, «и очень точно».

3

1 июня 1972 года партком Союза писателей исключил Окуджаву из партии.

Произошло это, как сказано выше, на ровном месте – он не сделал ничего нового, не опубликовал и не спел никакой крамолы, не встретился с иностранным корреспондентом, не подписал письма. Просто логика системы такова, что она обязана ужесточаться, дабы делать хоть что-нибудь. В 1970 году за публикацию «Фотографа Жоры» Окуджаву вызвали для беседы и взяли объяснение, два года спустя за то же самое потребовали печатно покаяться. Требование исходило от Ягодкина, надавившего на писательскую парторганизацию; нашлись у него и соратники. Позволю себе процитировать забавный фрагмент из статьи Кирилла Титова «Новый „либеральный конструктивизм“» (Наш современник, № 8, 2004) – прелесть что такое! «Руководители Политбюро в рамках внутрипартийной борьбы за власть сделали все, чтобы не допустить до рычагов реальной власти национально мыслящих сотрудников ЦК. И дело не в том, что эти люди были пресловутыми „русскими националистами“, а

в том, что они могли опереться на национально-патриотическое движение и его идеологию в ходе борьбы за власть, что в перспективе могло стать опасным для высшего руководства. Так, В. Н. Ягодкин, секретарь МГК КПСС по идеологии, после первой же попытки опереться на национально-патриотическое движение очутился в далеком от политической „передовой“ Министерстве высшего образования. А пионером на этом пути был еще С. П. Павлов, которого при первых же попытках проявления самостоятельности отправили сначала командовать Спорткомитетом, а потом посольством в Монголию».

То есть в запретительном раже, в отчаянной борьбе против культуры и свободной мысли (а подвиги Ягодкина на этом пути достаточно известны – стоит вспомнить разгром московской социологии, фактическое отлучение от профессии Б. Грушина и Я. Капелюша) высшие функционеры и идеологи КПСС прямо-таки обязаны были прийти в стан «национально мыслящих». «Национальное мышление» именно и понимается как запретительство, и чем запретительней, тем национальней; когда же чиновник зарывается в избыточном раже, как действительно случилось с Павловым, а потом и с Ягодкиным, взявшимся писать теоретические статьи для «Нового мира» и там от имени партии раздавать идеологические директивы, – это называется репрессиями против русского патриотизма. Вот уж подлинно по Галичу: «Все одной зеленкой мажутся – кто от пуль, а кто от блох». Символично, что Окуджава – никакой не антисоветчик на фоне многих более радикальных ровесников – стал мишенью номер один сначала для Павлова, а потом для его единомышленника Ягодкина. Видимо, сама его независимость – от всех – была очень уж неприемлема. Ильин передал Окуджаве недвусмысленное требование «печатно покаяться». В качестве примера он сослался на отречение Варлама Шаламова от заграничной публикации «Колымских рассказов» (в тексте этого отречения содержалась шантажом вырванная у больного, полунищего Шаламова фраза о том, что «проблематика „Колымских рассказов“ давно снята жизнью»). Окуджава наотрез отказался. Чиновнику из МГК, приехавшему в писательский партком на собрание, он сказал: «Вас я, может быть, никогда больше не увижу, а на себя мне каждый день в зеркало смотреть».

Сам Окуджава в интервью Льву Сидоровскому (Смена, 10 марта, 1992) описывал свое исключение так: «К тому времени, к началу этой истории, у меня вышло книг сорок или пятьдесят (речь о заграничных переизданиях. – *Д. В.),* и никто ко мне особенно уже не придирался. Но тут в Московском горкоме партии появляется новый секретарь, некто Ягодкин, и ему срочно

понадобилось какое-нибудь громкое «дело», для чего уж – не знаю. Помощники подсказали, что шум можно устроить вокруг Окуджавы. Вызвали в горком: «Булат Шалвович, несколько лет назад в западном издательстве 'Посев' вышла ваша книга с предисловием, которое нам не нравится. Автора этого предисловия вы в прессе срочно должны заклеймить». Я удивился: «Книга давняя, зачем к ней сейчас возвращаться?» – «Нужно! И немедленно!» – «Никого я клеймить не буду»…» Впоследствии, пересказывая Надежде Надеждиной для «Труда» эту историю, он расскажет о самом крамольном своем вопросе: «А у нас что, это предисловие будет опубликовано?» – «Нет». – «Тогда зачем отвечать – люди не узнают, на что?»

«Через пару дней, – рассказывал он далее Сидоровскому, – приглашают в партком московской писательской организации, и там Сергей Смирнов, Виктор Тельпугов, Лазарь Карелин и другие (всего их было пятнадцать) устраивают мне форменный погром. („Шесть часов шел партком“, – уточняет он „Труду“.) Каждый кричит о моей „политической неблагонадежности“, каждый требует, чтобы заклеймил автора „враждебного“ предисловия. Но во мне уже взыграло упрямство: „Не буду!“ – „Ах, не будешь? Кто за то, чтобы исключить Окуджаву из партии? Единогласно!“ <… > В общем, вышибли меня, ну и одновременно, в соответствии с тогдашними традициями, куска хлеба лишили тоже, потому что печатать меня – „нельзя“! Нигде!.. Прошел трудный год… Как-то в редакции „Литературки“ сталкиваюсь с Чаковским. Он радушно приглашает в свой кабинет и заводит разговор: „Вот вы, интеллигенция, сейчас все ругаете Сталина.“ Я: „Да, ругаем“. Он: „Ну хорошо, давайте рассуждать таким образом. Вы – за Советскую власть?“ Я: „Да“. (Попробуй тогда скажи иначе.) Он: „Я – тоже за Советскую власть, но, посмотрите, что получается: сегодня мы разоблачаем Сталина, но раз сказали 'а', надо сказать и 'б'. Значит, доберемся и до Ленина. А, разоблачив Ленина, тем самым скажем, что Советская власть плохая“. Мне этот провокационный монолог был тошен, но завершил его Чаковский вдруг такими словами: „По поводу вашего 'дела'. Умоляю, напишите крохотное покаянное письмо, хоть пять строк, мы его наберем самым мелким шрифтом – и все, и от вас отвяжутся, и дальше можно будет печататься дальше.“ Придя домой, позвонил Максимову, рассказал об этом разговоре. Володя говорит: „Действительно, надо что-то написать“. Я: „Не представляю, как это все изобразить. Сочини за меня“. И Максимов сочинил несколько строк, где не было никаких конкретных адресов, где я никого ни в чем не обвинял, просто было сказано, что иногда моими произведениями пользуются в неблаговидных целях.

Заметку напечатали (по-моему, в одном номере с подобным же „покаянием“ Гладилина). А тут как раз в ЦК приехала делегация французской компартии, и в разговоре с одним из наших главных „идеологов“ кто-то из французов спросил: „А что с Окуджавой? Почему ему запрещают печататься?“ Идеолог: „Да никто не запрещает!“ – „Так его же исключили из партии“. – „Нет, это у вас ложные известия“. И буквально назавтра меня приглашают в тот же партком, там сидят те же люди, но какие дифирамбы теперь они поют в мою честь, как „неблагонадежного“ превозносят! От стыда за них готов был провалиться сквозь землю. В общем, торжественно вернули партбилет. Вот такая была эпопея.»

Лев Левицкий, писатель, добрый знакомый Окуджавы, записывает в дневнике, что Окуджава на первом собрании, 1 июня, соглашался написать опровержение при одном условии: что ему позволят назвать поименно всех здешних редакторов и перестраховщиков, мешающих ему работать, – всех, чьими стараниями его запрещают здесь и вынуждают печататься там. Естественно, это издевательское условие было невыполнимо по определению.

Что уж там такого крамольного было в этом предисловии к «посевовскому» изданию? Написала его Наталья Борисовна Тарасова (1921–2006), главный редактор «Граней» в 1962–1982 годах; в конце жизни она ушла в Леснинский монастырь во Франции и жила там под именем монахини Александры. Предисловие «Булат Окуджава – современный Баян» перепечатано в первом выпуске «Голоса надежды» (2004). Крамолы тут мало: «Вся повесть („Школяр“. – *Д.* Б.), как ее главный герой, отрицает ложный советский патриотизм, фальшивый его пафос. <…> Повесть эта – не только правдивая картина дней Второй мировой войны, но и достойный памятник павшим на полях сражений российским детям, преступно спровоцированным советской властью идти добровольцами на фронт, в то время как тысячи здоровых и взрослых мужчин, прикрываясь «броней», отлично отсиживались в своих эвакуированных за Урал партийных и иных учреждениях. Вся боль недоумения перед этим трагическим явлением войны, о котором ни один советский писатель еще не отважился произнести ни слова, выражена Окуджавой в нескольких кратких предложениях.» Это – о прозе. Вот – о стихах, в частности о «Песенке веселого солдата»: «Из-за самых обыкновенных слов встают вдруг трагический образ Венгерской революции, подавленной советскими танками, забастовка в Новочеркасске, и мысли невольно обращаются к будущему: а что если? <…> Недаром по пришедшим из России сведениям, Булату Окуджаве было недвусмысленно предложено на его

музыкальных выступлениях именовать это стихотворение „Песенкой американского солдата“.» (Предложено, как мы помним, Евгением Евтушенко, чтобы петь эту вещь публично и не зависеть от цензуры; все равно же все всё понимали.) Что тут такого, кроме вывода: «Таков Булат Окуджава – „Веселый барабанщик“ нынешней России, несущий в себе именно те человеческие ценности, без которых задыхается страна и народ».

У иного современного читателя может возникнуть вопрос: но они-то там, в «Гранях», знали, что ему после этого в СССР жизни не дадут? Отвечу: в 1964 году не только здесь, но и там надеялись на конвергенцию. Конечно, это предисловие радикальней текстов Окуджавы. Сочиняя «Песенку веселого солдата», он, может, в самом деле вспоминал венгерские события – но до новочеркасских оставалось два года. В некотором смысле редактриса «Граней» оказывала поэту медвежью услугу, приписывая ему столь непримиримые антисоветские позиции, – но не сам же он, в конце концов, все это о себе пишет; отвечает ли автор за интерпретатора? Сборник, включавший «Школяра» и стихи, был переиздан в 1966 и 1968 годах, и никто не требовал отречений. Больше того: предисловие Тарасовой не понравилось ветерану эмигрантской журналистики Роману Гулю, заметившему в рецензии для «Нового журнала»: «Общеизвестно, что в СССР всем несозвучным книгам даются партийные диамато-тошнотворные предисловия. К несчастью, предисловие Н. Тарасовой к книге Окуджавы – того же стиля. Здесь тоже по партийному рецепту политически разжевываются стихи Окуджавы. Причем Тарасова разжевывает их неубедительно, назойливо, бесцеремонно приписывая поэту свои домыслы. А вся поэзия Окуджавы, оказывается, не что иное, как – „призыв к человеческой солидарности“ (слава Богу еще не – „к солидаризму“)».

Как видим, Тарасовой попало за предисловие с двух сторон – и с советской, и с антисоветской. Впрочем, даже и самые прозорливые эмигрантские критики Окуджавы – такие как Яков Горбов – бывали подчас не дальновиднее советских функционеров вроде Л. Ильичева, увидевших в песнях Окуджавы хронику жизни «золотой молодежи»: «В этих песенках увековечен и полусвет» – и ссылается все на того же «Швейцара». Какой полусвет, Господи, – раз в месяц зашел работяга в ресторан с девушкой, у которой брошка напрокат! К чести эмигрантских критиков – а писали об Окуджаве много – заметим, что они как раз не пытались ссорить его с советской властью, тонко почувствовав, что несоветскость может быть еще и пострашней антисоветскости (особенно хорошо об этом у Горбова, подчеркнувшего в рецензии на переиздание

книги, что Окуджава и в официальной прессе демонстрирует независимость, твердость и сдержанность). При всем желании в этих изданиях – где перепечатываются и рецензируются вещи, либо прошедшие советскую цензуру, либо исполнявшиеся на вечерах, – прикопаться не к чему; но это по меркам здравого смысла. А по меркам 1972 года, когда машине надо же кем-то хрустеть, Окуджава выглядит идеальной мишенью. Правда, он почти не поет, пишет историческую прозу… Но это мы посмотрим, что у него там за намеки. А пока пускай кается, потому что независимость не входит в число приветствуемых нами добродетелей. Она опасней прямой враждебности – во врагах мы иногда чувствуем прямо-таки родственные души, а с Окуджавой у нас несовместимость, и пусть он по крайней мере не смеет состоять в ленинской партии. Потому что на партийную дисциплину ему, как видим, чихать.

Думать-то так они, вероятно, думали, но при этом понимали, что резонанса не оберешься: если его в 1964 году так печатали и превозносили, то уж восемь лет спустя, с двумя романами и полусотней книжек за спиной, после неоднократных заграничных гастролей, пластинок в Лондоне, Париже и Нью-Йорке, он кое-что из себя представляет. Так просто не заткнешь. И начальник пятого (диссидентского) управления КГБ СССР Филипп Денисович Бобков (потом, в вольные девяностые, начальник службы безопасности «Медиа-Моста» в целом и НТВ в частности) пишет такую справку:

«1 июня 1972 года Партком Московского отделения Союза писателей РСФСР принял решение об исключении из членов КПСС за антипартийное поведение поэта и прозаика Булата Окуджавы. Окуджава в беседах со своими близкими связями (sic!) высказывался по этому поводу: „Надоела мне эта возня жутко. Они очень надеялись, что я, напуганный, соглашусь выступить в прессе. И после того, как это пробушевало, я сказал опять „нет“. Видимо, такое было дано задание, что если скажет „согласен“, то, значит, пощадить. Нужно было, чтобы я выступил, как выступил недавно Шаламов. А для меня это унизительно“.

Окуджава и лица из его окружения считают, что после исключения он будет испытывать затруднения с публикацией своих произведений. Он сожалеет, что не успел выпустить свой новый роман «Похождение Шипова», а теперь это вряд ли удастся сделать. (Журнальная публикация вышла, а книжная в самом деле отложилась до 1975 года. – *Д. В.)*

Поэты В. Корнилов, Е. Евтушенко, прозаик Г. Мамлин, жена бывшего зам главного редактора журнала «Дружба народов» Николаева и некоторые другие выражали готовность оказать

Окуджаве в случае необходимости материальную помощь. Окуджава сказал, что на ближайшие пять-шесть месяцев денег у него хватит, кроме того, он надеется подработать переводами и в кино. На договора с ним сейчас якобы никто не идет, но он пишет тексты для кино и получает за это деньги. Причем оформляется эта работа, по его словам, от имени других лиц.

Поэт-песенник Я. Шведов, занимающийся составлением антологии советской песни, обещал Окуджаве включить в сборник несколько его произведений.

Некоторые связи Окуджавы, например критик З. Паперный, выражают опасение, как бы за исключением из членов КПСС не последовало исключение из Союза писателей. Проявляется интерес к вопросу о том, какова процедура утверждения решения Парткома, намерен ли Окуджава обжаловать это решение. Окуджава заявляет в своем окружении, что предпринимать каких-либо шагов не намерен, так как считает это указанием «сверху» и не хочет унижаться. Однако он полагал, что его дело будут разбирать на партийном собрании Московской писательской организации, состоявшемся 6 июня с. г. На следующий день после собрания, на котором вопрос об Окуджаве не обсуждался, в разговоре с женой он сказал: «Было собрание, на нем меня не касались, даже не упоминали. Собрание было последнее, до осени. Теперь видишь, какая штука, страсти накалены жутко. Даже отрицательные типы. смущены и все за меня. А я как герой прихожу в клуб».

(Разговор этот, как вспоминает жена Окуджавы, был домашний, не телефонный. Стало быть, «жучок»? – *Д. Б.)*

После собрания Окуджава пришел к выводу, что его дело, по всей видимости, передадут сразу в райком.

Поддержку Окуджаве выразил известный своим антиобщественным поведением Л. Копелев. Он сказал: «Хочу просто пожать хоть по телефону руку. Хочу крепко тебя обнимать. Главное, чтобы ты был.»»

(Отсюда ясно, что существенным источником справки было прослушивание телефона 452-07-26 – окуджавовского номера на Ленинградском проспекте.)

«Евтушенко посетил квартиру Окуджавы, выражал ему сочувствие и написал посвященные ему стихи. В спектакль „Под кожей статуи Свободы“, поставленный в театре на Таганке, он включил „Песню американского солдата“ Б. Окуджавы. Когда после просмотра Главное управление культуры Моссовета рекомендовало исключить песню из спектакля, Евтушенко, якобы по согласованию с главным режиссером театра Ю. Любимовым, написал письмо на имя Первого секретаря МГК КПСС тов.

Гришина В. В.

Из поступающих материалов видно, что Окуджава в последнее время активно общается с лицами, занимающимися антиобщественной деятельностью или допускающими политически вредные и идеологически невыдержанные поступки. В их числе Л. Копелев, В. Максимов, В. Войнович, Г. Владимов, Г. Поженян, Э. Неизвестный и В. Сидур».

Перечислены сплошь ветераны войны – Копелев, Поженян, Неизвестный, Сидур, на которых живого места не было от фронтовых ран. Особенно пикантно здесь «антиобщественное поведение». Словом «антисоветский» еще не швырялись – после него надо уже принимать грозные меры, а к ним, судя по всему, не были готовы; вообще-то «антиобщественный» значит хулиганский – так и видишь горланящего пьяные песни Копелева, задирающего прохожих в обнимку с Поженяном…

«В той или иной форме сочувствие Окуджаве выразили члены Союза писателей И. Гофф, Е. Храмов, Ф. Светов, О. Чайковская, Г. Мамлин, В. Аксенов, Ю. Семенов, Б. Заходер, К. Ваншенкин, П. Вегин, Н. Атаров, Б. Балтер, В. Савельев, художники Ю. Васильев и Е. Бачурин и некоторые другие.

Интерес к Окуджаве проявляла жена корреспондента газеты «Унита» в Москве Бенедетти, которая приглашала его к себе на квартиру, чтобы показать некоторые книги Окуджавы, изданные в Италии».

Эту справку шеф КГБ Юрий Андропов препровождает в ЦК КПСС под грифом «секретно». С какой целью? Вероятно, чтобы в ЦК могли взвесить плюсы и минусы утверждения писательского решения. Считается (и в официальной биографии Ф. Д. Бобкова есть эта мысль), что Андропов и его присные как раз притормаживали рвение партийных бонз, потому что заботились о репутации СССР в глазах мировой общественности. Юрий Владимирович был человек неглупый, сам писал стихи, неоднократно приглашал литераторов для бесед и прислушивался к их мнению – Е. Евтушенко вспоминал, что бывал у него неоднократно и, в общем, находил шефа КГБ человеком вменяемым. Думаю, особой любви к творчеству Окуджавы Андропов не питал, да и независимость его стояла ему поперек горла – но понимал он и то, что от исключения Окуджавы из партии Советскому Союзу будет больше вреда, чем пользы. Партия, как видно из процитированных Бобковым высказываний Окуджавы, была ему уже не очень нужна, а вот он ей мог пригодиться – все-таки витрина, свободомыслие, не так у нас много партейных литераторов, признанных во всем мире. В общем, Андропов и Бобков своей справкой ненавязчиво

рекомендуют подумать.

В сентябре Окуджаву вызвали в Пресненский райком. «И какая-то работница, член райкома, все время спрашивала секретаря: а что он такого сделал, что он сделал-то? Тот ответил: стихи опубликовал на Западе. Она так и зашлась, ой, ой, ой. Я объясняю: ничего не публиковал, они здесь напечатаны. Ну тут мне не дали говорить».

Насчет визита Евтушенко к Окуджаве Бобков опять же точен: и зашел, и стихи вручил. Стихи эти напечатаны только в восьмидесятые:

Простая песенка Булата
всегда со мной.
Она ни в чем не виновата
перед страной.

Поставлю старенькую запись
и ощущу
к надеждам юношеским зависть
и загрущу.

Где в пыльных шлемах комиссары?
Нет ничего,
и что-то в нас под корень самый
подсечено.
<…>
Эпоха петь нас подбивала.
Толкает вспять.
Не запевалы – подпевалы
нужны опять.

Но ты, мой сын, в пыли архивов
иной Руси
найди тот голос, чуть охриплый,
и воскреси.

Он зазвучит из дальней дали
сквозь все пласты,
и ты пойми, как мы страдали,
и нас прости.

Что касается письма Гришину – было и оно, и Евтушенко после него удостоился аудиенции. Вспоминает он об этом следующим образом: «На следующий день, хотя я никогда не был

членом партии, я немедленно написал письмо в защиту Окуджавы члену Политбюро, первому секретарю МК В. Гришину с просьбой меня принять.

Мне позвонил его тогдашний первый помощник Изюмов. «Советую вам взять это письмо, Евгений Александрович… Вопрос с Окуджавой уже практически решенный, и вы ему не поможете, а только настроите Виктора Васильевича против себя лично». Я, однако, настаивал на своем. Гришин принял меня мрачно, но уважительно. Почему-то сначала, как ревизору, доложил мне экономическую обстановку в Москве, рассказал о трудностях перехода молочного производства со стеклянной тары на пакетную.

– Мы и так, и так с этими пакетами, Евгений Александрович, а они всё текут и текут. Углы их слабое место, углы. Но мы эти углы в конце концов зажали.

Потом он громогласно всморкнулся – он именно не высмаркивался, а всмаркивался, то есть втягивал содержимое носа внутрь, куда-то, видимо, в лобные пазухи его испещренного государственными заботами лба, и заключил:

– Теперь насчет этого. как его. Окуджавова. Спасибо за своевременный сигнал, Евгений Александрович. Вы правильно заметили в вашем письме: «До коей поры?!» Так что я уже поговорил с Краснопресненским райкомом – выговором обойдемся… А то ваши писатели всё время норовят вперед партии забежать, чтобы потом на партию всё свалить. Этого мы им не позволим. Так вы скажите этому Окуджавову.

Когда я приехал к Булату и рассказал ему в лицах мой разговор с Гришиным, он немножко посмеялся, а потом сурово сказал:

– Ну ладно. Конечно, тебе спасибо за хлопоты. Но ведь я тебя не просил. Может быть, лучше было бы, если бы меня исключили. Я уже давно себя сам исключил из их партии.»

Правда, Евтушенко датирует этот эпизод 1973 годом, говоря, что отмечал свое сорокалетие именно тогда; однако мы здесь более склонны верить Ф. Д. Бобкову, уже в июле 1972 года указавшему, что письмо имело место. А Евтушенко отмечает свои круглые юбилеи дважды: согласно документам, он родился 18 июля 1932 года, а в действительности годом позже. Год он себе прибавил, чтобы трудоустроиться в геологическую партию на Алтае после исключения из школы. Так что, судя по всему, письмо к Гришину и встреча с ним имели место в июле 1972 года, и судьба Окуджавы решилась именно тогда. В райкоме решение писательского парткома, действовавшего с опережением (затаптывать коллег членам СП не впервой), утверждено не было.

Партийная судьба Окуджавы зависла в неопределенности. Наконец 22 ноября 1972 года в «Литературной газете» – действительно по соседству с аналогичным заявлением Анатолия Гладилина – появился следующий текст:

«В течение ряда лет некоторые печатные органы за рубежом делают попытки использовать мое имя в своих далеко не бескорыстных целях.

В связи с этим считаю необходимым сделать следующее заявление:

Критика моих отдельных произведений, касающаяся их содержания или литературных качеств, никогда не давала реального повода считать меня политически скомпрометированным, и поэтому любые печатные поползновения истолковать мое творчество во враждебном для нас духе и приспособить мое имя к интересам, не имеющим ничего общего с литературными, считаю абсолютно несостоятельными и оставляю таковые целиком на совести их авторов.

18. XI. 72. Б. Окуджава».

Текст достойный – Максимову не откажешь в дипломатичности. Ни одного имени, ни одного конкретного названия, ни малейшего раскаяния, никаких упреков – «оставляю на совести авторов», – и даже прелестная расплывчатость формулировки «во враждебном для нас духе», не уточняя, кто такие мы.

Могут упрекнуть Окуджаву в конформизме – как мы читали у Войновича, таких охотников хватает. Сам Окуджава рассказывал: «Честно сказать, я не очень переживал, купил байдарку и отправился путешествовать. Вернулся, а меня снова начали обрабатывать, чтобы я выступил хоть в какой-нибудь газете, хоть „Вестнике пожарной охраны“, хоть на самой последней страничке, только бы галочку поставить, что я покаялся. Я отказывался. Но время шло, и я понял, что все дороги мне перекрыли, не печатают совершенно, работать не дают. А тут меня пригласил главный редактор „Литературной газеты“ Чаковский и тоже стал уговаривать. Вижу, дела мои плохи, выеденного яйца не стоит вся эта борьба. И все равно написать не мог. (Далее Окуджава пересказывает историю с текстом Максимова. – *Д. Б.)* Он и написал, правда, понять, о чем идет речь, из этой записки трудно было. Что-то вроде: прошу не использовать в корыстных целях мою литературную работу. Я отнес в «Литгазету». Ну что вы, говорят, надо что-то конкретное написать. «Не хотите и не надо». И иду к дверям. Так они в таком виде и опубликовали».

Так Окуджава получил выговор по партийной линии за статью Натальи Тарасовой 1964 года. Кстати, все писатели, обещавшие ему помощь, слово сдержали. Евгений Храмов подписал своей фамилией песню «Затихнет шрапнель», прозвучавшую в фильме Владимира Шределя «Дела давно минувших дней». Стихи были написаны за три года до эпопеи с исключением, Окуджава по просьбе Шределя обработал давний набросок, так и не ставший его собственной песней. В его ситуации 1972 года стихи звучали крайне своевременно:

Все можно пройти, и все можно снести,
а если погибнуть – надежду спасти,
а выжить – как снова родиться…
Да было б куда воротиться.
В назначенный час заиграет трубач,
что есть нам удача средь всех неудач,
что все мы еще молодые
и крылья у нас золотые…

4

Основные характеристики семидесятнического конформизма он дал в шутливой пародии на собственную песню «А все-таки жаль…», которой в 1976 году поздравил с двадцатилетием театр «Современник»:

За что мы боролись в искусстве – все наше, все в целости,
мы, как говорится, в почете, в соку и в седле…
А все-таки жаль, что нет надобности в нашей смелости,
Чтоб всем заявить о рожденье своем на земле.

Успехами мы не кичимся своими огромными,
умеем быть скромными даже в торжественный час.
А все-таки жаль, что мы больше не будем бездомными,
и общий костер согревать уже будет не нас.

Премьеры – одна на ходу, а другая вынашивается,
чего же нам больше-то, Господи, как повезло!
Машины нас ждут, Александр Сергеич напрашивается…
А может, не надо, чтоб что-нибудь произошло?

Задолго до этого, в семьдесят первом, в разговоре с одним из

друзей он сформулировал: все хотят, чтобы что-нибудь произошло, и боятся, как бы чего не вышло. Песня эта на торжестве прозвучала некоторым диссонансом: современниковцы, только что получившие здание на Чистых прудах, обиделись, хоть виду не подали. Раньше Окуджаву приглашали на все премьеры – теперь эта практика прекратилась.

В начале семидесятых формировались новые условия игры. Наиболее влиятельных и потенциально опасных для системы писателей и мыслителей подвергли экстремальному испытанию, чтобы они сами определили свое место в дальнейшей советской истории. Этот процесс в основных чертах оформился с 1970 по 1974 год и разделил советскую культуру (а с нею и всю интеллигенцию) на три основные страты.

Первые – наиболее непримиримые – сели. Это были те, кого не устраивало личное спасение: у них была амбиция посерьезней – ликвидация системы. Фигуры слишком резонансные – в первую очередь Солженицын и Сахаров – подвергались высылке или внутренней изоляции. Остальные непримиримые диссиденты – как из числа западников, так и из «русской партии» – оказались в лагерях или психушках. Количественно они были немногочисленны, но составляли ядро движения. На себя они давно махнули рукой и приготовились к худшему. Они могли служить предметом торга с Западом (как Буковский, в конце концов обмененный на Корвалана) и живым уроком для остальных (как Якир и Красин, которых взяли и шантажом склонили к публичному отречению от диссидентства).

Вторые – более многочисленные – уехали. Одних к этому прямо подтолкнули (Галича, Бродского, Коржавина, которым предложили альтернативу – отъезд или арест). Других выдавили мягко, дав понять, что система ни к кому приноравливаться не намерена и частные мнения граждан ее отныне не волнуют. (Собственно, она уже и обходилась почти без народа, предоставленного самому себе и работавшему на самообеспечение: элита не пользовалась отечественным, курила американские сигареты, слушала импортную музыку, литературы и кинематографа местного производства не потребляла; преданность ей тоже не требовалась – блюдите видимость, да и бог с вами.) В 1968 году министр иностранных дел СССР Громыко и председатель КГБ Андропов представили на рассмотрение ЦК письмо с предложением разрешить выезд советских евреев в Израиль – «репатриацию», как называлось это в Земле обетованной. Ни Громыко, ни Андропов не были гуманистами. Они были прагматиками и понимали: чем вечно латать дыры в котле – имеет смысл выпустить часть пара. Кто не хочет здесь

жить – пусть не отравляет воздух оставшимся, такая была терминология. Появилась поговорка – «Еврей не роскошь, а средство передвижения». Вадим Делоне перед отъездом сочинил песенку:

В последний раз шагаю по Арбату.
Кто виноват? Евреи виноваты.
Они открыли выезд на Синай —
И вот прощай навек, родимый край!

Наум Коржавин (его исключили из Союза писателей в 1973 году и выдавили из страны год спустя) выражался резче – в самиздате ходило «Подражание г-ну Беранжеру» с рефреном:

Нет, друзья, не хочу я к ним ехать!
Пусть к ним едет Советская власть!

Но уехал в Бостон, и снова приехал в Россию лишь пятнадцать лет спустя. Бродский тоже не хотел уезжать, оставляя в России старых и больных родителей, гражданскую жену, четырехлетнего сына, но ему предложили выбор: либо второй срок, на этот раз серьезный и без всякого снисхождения к писательскому заступничеству, либо выезд. Галич, лишенный всех заработков, исключенный из Союза писателей и Союза кинематографистов, вычеркнутый из титров его картин, сопротивлялся долго, опаздывал на самолеты, даже в Шереметьеве грозился раздумать, когда на таможне ему запретили вывозить золотой нательный крест, – пропустили с крестом, очень уж мешал, а сажать еще не было решимости.

Ну и третьи, самая многочисленная группа. Те, кто не хотел садиться (да и странно хотеть – это редкий излом психики, особенно в российских условиях, где пенитенциарная система традиционно выглядела синонимом ада, про карательную же медицину и говорить нечего). Те, кого по разным причинам не устраивал отъезд. Любопытная, кстати, закономерность: у большинства поющих поэтов были неприятности. Они и так вели полуподпольное существование (их не подпускали к телевидению, радио, пластинкам – под предлогом непрофессионализма), а с начала семидесятых КСП вообще был под пристальным наблюдением: организация! самодеятельная! слеты какие-то по кустам! И эти барды, из которых чуть не каждого второго регулярно тягали в контору, выгоняли с работы, лишали профессиональных перспектив, уезжали сравнительно

редко. Из прославленных и талантливых авторов – один Галич, и того заставили (и прожил он за границей всего три года – убили его, покончил ли он с собой или приключился несчастный случай, не узнаем мы, по всей вероятности, никогда). А так – ни Ким, на двадцать лет отлученный от собственной фамилии и сочинявший песни и пьесы под псевдонимом «Михайлов», ни Матвеева, лишенная средств к существованию и кормившаяся со сходненского огорода, ни Городницкий, ни Кукин, ни Бачурин, ни Клячкин, ни Луферов, ни Егоров, ни Визбор, ни Якушева. Все за что-нибудь подвергались разносам, лишались права на нормальную концертную деятельность; многие имели законное основание эмигрировать по пятой графе. Но как-то все сидели тут – разве что блестящего исполнителя и историка авторской песни Владимира Фрумкина опять-таки шантажом вынудили уехать в Штаты, где он много сделал для популяризации русской авторской песни и выпустил, в частности, так и не вышедший в СССР сборник песен Окуджавы в своей нотной записи. Штука тут, вероятно, в том, что создатели фольклора не эмигрируют – их связь с языком и корнями крепче, чем у обычного литератора; это ответ на вопрос, почему не уехал Высоцкий, к чьим услугам была жена-француженка:

Я смеюсь, умираю от смеха:
Как поверили этому бреду?
Не волнуйтесь: я не уехал.
И не надейтесь: я не уеду.

Дело не в том, что писателю трудно в чужой языковой среде: Бродский справился, Аксенов писал после отъезда как минимум не хуже, Солженицын сумел превратить в Россию кусок Вермонта и отгородиться от враждебной ему западной цивилизации не хуже, чем от советской – в Рождестве-на-Устье. Но у «барда» – простите за это слово, другого пока нет, – видимо, связь с Родиной крепче: поющие поэты за границей не заживаются. Смерть Евгения Клячкина, прожившего в Израиле те же галичевские три года и тоже погибшего от несчастного случая в те же пятьдесят девять, случилась уже после конца советской власти: выходит, притяжение языка не зависит от политического климата. И Окуджава умер в Париже, в госпитале, где его состояние стремительно ухудшилось – как полагает вдова, не в последнюю очередь оттого, что никто его не понимал.

Что касается всех этих отречений: никакого прагматического смысла они, конечно, не имели. Всякий, кто подписывал этот «договор о ненападении», ломался или, по крайней мере, шел на

компромисс с совестью. Спорить с этим смешно. Но всякий, кто не подписывал его, – оказывался перед выбором: либо Ближний Восток, либо Дальний.

Окуджава отлично все это понимал, и если сделал такой выбор – значит, действительно не видел альтернативы. По крайней мере, он смог сохранить лицо и проиграл на своих, а не на чужих условиях. Строго говоря, это и не проигрыш – почти паритет. Да, они его замарали, но самим тоном письма в «Литгазету» он указал им их истинное место.

Разумеется, никто не принимал специального постановления «О разделении мыслящей части населения СССР на три категории». Это сделалось объективно, ходом вещей, – и в закрытых сообществах так происходит всегда: люди делятся на тех, кто умеет играть по навязанным правилам; на тех, кто может, но не хочет, – и на тех, кто категорически к этому неспособен. Есть, впрочем, еще огромная категория людей, которые никаких правил не замечают, просто живут, – но их мы в расчет не берем, да и система в принципе игнорирует это большинство, хотя и клянется, что все для них.

В ноябре 1972 года Окуджава выгородил себе право жить при них, но не с ними. Это максимум того, что можно было выжать из ситуации.

5

С 1973 года жизнь его входит в колею; отныне основные события в ней – окончание новой книги, выход ее из печати, выступления (редкие в семидесятые, более частые в первой половине восьмидесятых), поездки по стране и за границу, новые песни – все реже, но и все лучше. В том же году он переехал с Речного вокзала в Безбожный переулок, и эта квартира в доме 16 стала его последней. Дачи не было – снимали летом дом в Салослове. Часть лета он привык проводить на Гауе – реке в Латвии, на турбазе московского Дома ученых, куда он ездил с женой, Булатом-младшим и пуделем Тяпой пятнадцать лет подряд. Его заманили туда Никитины и активистка Дома ученых Эмма Диннерштейн. Туда же съезжались в августе режиссер Валерий Фокин, старый приятель Окуджавы Зиновий Гердт, Александр Ширвиндт, звукоархивист и филолог Лев Шилов. Отношение к Окуджаве было благоговейное – даже Гердта назначали иногда дежурить в столовой (где был, однако, профессиональный повар), но о том, чтобы припахать Окуджаву, не могли и помыслить. По вечерам интеллигенция заслушивала

сообщения – ученые рассказывали о столь модных тогда паранауках: в семидесятые вся интеллигенция поголовно смотрела «Очевидное-невероятное», обсуждала телекинез, НЛО и йогу, и больше всего это было похоже на возрождение религиозного чувства – но возрождение половинчатое, ущербное; однако разговаривали, спорили, и Окуджава с удовольствием слушал. Иногда, ближе к разъезду, его уговаривали спеть. Сохранились идиллические шиловские фотографии – на них Окуджава добродушен и счастлив. Это была его среда, все понимавшая, уважительная без навязчивости.

Новый год они с женой любили отмечать в Дубултах, в Доме творчества, и тоже в неизменной компании: Натан Эйдельман, Станислав Рассадин. И тоже – разговоры, рассказы Эйдельмана о пушкинских временах и песни, песни.

В 1973 году Окуджава выучился водить машину – это были «жигули»; с тех пор он дважды ее обновлял, но оставался верен этой марке. Водил он, по воспоминаниям друзей, уверенно, быстро, но аккуратно; как устроен автомобиль, понятия не имел. «Булат увлечен автомобилизмом, – записывает Самойлов в дневнике 6 января 1974 года. – Мил, серьезен. Стихов, говорит, не пишет».

Писать он их, разумеется, писал, но либо не заканчивал, либо не печатал, ожидая нового рывка: самоповторы его не устраивали. Он в это время сосредоточился на прозе, надеясь дать в ней ответы на главные вопросы. В семидесятые вырабатывается его особый статус в советском обществе – не побоюсь этого слова, уникальный. Борцы боролись, садились, спивались; конформисты прикармливались. Он же отвоевал себе единственную в своем роде нишу неучастника, современника, дистанцировавшегося от современности; он не бежит от вопросов, отвечает на них кратко и прямо, и то, что он пишет, касается самой что ни на есть реальности; но говорить прямо ему незачем, поскольку он воюет не только с современностью, а со всем русским имперским архетипом, во все времена бессмысленно и беспощадно давившим живого человека. Можно сказать, что Окуджава был одним из немногих, кому удалось осуществить призыв Солженицына «Жить не по лжи»:

«Не призываемся, не созрели мы идти на площади и громогласить правду вслух, что думаем, – не надо, это страшно. Но хоть откажемся говорить то, чего не думаем!

Вот это и есть наш путь, самый легкий и доступный при нашей проросшей органической трусости, гораздо легче (страшно выговорить) гражданского неповиновения по Ганди.

Наш путь: ни в чем не поддерживать лжи сознательно! <… >

Итак, через робость нашу пусть каждый выберет: остается ли он сознательным слугою лжи (о, разумеется, не по склонности, но для прокормления семьи, для воспитания детей в духе лжи!), или пришла ему пора отряхнуться честным человеком, достойным уважения и детей своих, и современников. И с этого дня он:

– впредь не напишет, не подпишет, не напечатает никаким способом ни единой фразы, искривляющей, по его мнению, правду;

– живописно, скульптурно, фотографически, технически, музыкально не изобразит, не сопроводит, не протранслирует ни одной ложной мысли, ни одного искажения истины, которое различает;

– не даст принудить себя идти на демонстрацию или митинг, если это против его желания и воли; не возьмет в руки, не подымет транспаранта, лозунга, которого не разделяет полностью;

– не поднимет голосующей руки за предложение, которому не сочувствует искренне; не проголосует ни явно, ни тайно за лицо, которое считает недостойным или сомнительным;

– не даст загнать себя на собрание, где ожидается принудительное, искаженное обсуждение вопроса;

– тотчас покинет заседание, собрание, лекцию, спектакль, киносеанс, как только услышит от оратора ложь, идеологический вздор или беззастенчивую пропаганду;

– не подпишется и не купит в рознице такую газету или журнал, где информация искажается, первосущные факты скрываются.

Мы перечислили, разумеется, не все возможные и необходимые уклонения от лжи. Но тот, кто станет очищаться, – взором очищенным легко различит и другие случаи».

Понятно, почему в 1973 году в интервью агентству «Ассошиэйтед Пресс» и газете «Монд» Солженицын назвал Окуджаву в составе «ядра современной русской прозы» (наряду с перечисленными в алфавитном порядке Астафьевым, Беловым, Быковым, Владимовым, Войновичем, Максимовым, Можаевым, Носовым, Солоухиным, Тендряковым, Трифоновым, Шукшиным).

Но Окуджава не только неучастник. Он научился всем своим видом, каждым жестом, каждым скупо процеженным словом говорить больше, чем иной сказал бы прямым высказыванием. Вокруг каждой его фразы мерцает аура подтекстов: все весомо, неслучайно, немногословно и многослойно. Он осваивает эзопову речь, не прибегая к прямым аналогиям, но когда его спрашивают прямо (как спросили на одном из вечеров о Нобелевской премии Солженицыну) – отвечает так же прямо: считаю ее заслуженной.

Он элегантно отделен от толпы, он всем своим видом демонстрирует принадлежность к аристократической традиции XIX века, когда и сопротивлялись посмелей, и душили поблагородней. К нему прилипает ярлык эталонного интеллигента, поскольку именно по нему интеллигенция сверяла свои часы, как в Кенигсберге когда-то проверяли их по Канту. Окуджава сказал – значит, точно. Он законодатель литературной и даже костюмной моды: тысячи сотрудников НИИ с его подачи носят кожаные пиджаки, водолазки, кепки.

Другим – не столь бесспорным, но и гораздо жарче обсуждаемым, – кумиром семидесятых стал Высоцкий, вобравший и синтезировавший опыт большинства своих предшественников: у него можно найти мотивы и интонации Анчарова, Матвеевой, Галича, Визбора – не случайно сохранились записи, на которых он поет песни всех этих авторов. При всей несхожести интонаций и лексики – он многому научился у Окуджавы и, рассказывая о себе, всегда подчеркивал, что начал сочинять под его влиянием. Думается, однако, что речь не о прямом влиянии, а о заразительности самого окуджавовского примера: оказывается, можно взять устоявшуюся фольклорную форму – народную, солдатскую, блатную песню – и наполнить ее высоким лирическим содержанием, сделать интимное переживание универсальным, всеобщим (в чем, собственно, и заключается задача песни). Высоцкий посвятил Окуджаве «Песню о правде и лжи», которую на концертах иногда называл даже «Подражанием Булату Окуджаве», хотя по своей плакатно-басенной стилистике эта вещь от него далека. Если сходство и есть – то на уровне мелодии, откровенно стилизованной под окуджавовские баллады.

Если корни песенного творчества Окуджавы – в сельском и солдатском фольклоре, Высоцкий осваивал иной пласт – так называемый «блатной»; но на качестве текстов это не сказывалось – даже в ранних блатных стилизациях он демонстрирует редкую для молодого автора виртуозность владения словом. Интерес к блатной песне, которую Андрей Синявский называл – наряду с анекдотом – главным и уникальным вкладом России в культуру XX века, предопределен характером и темпераментом Высоцкого: блатной фольклор – по преимуществу нонконформистский, протестный, это голос тех, кто мог бы вписаться в социум и даже выйти в нем на первые роли при условии некоторых нехитрых уступок – но делать этого не захотел, уйдя в перевернутый, альтернативный мир романтических одиночек, бросающих вызов обществу. Само собой, вся эта романтизация криминала не имела ничего общего с реальностью – почему Высоцкий и оставил это стилизаторство через каких-то два года, отлично видя пропасть

между романтическим имиджем блатного и его реальным беспредельным цинизмом; однако романтизация криминала как альтернативы насквозь фальшивому советскому миру (у блатных по крайней мере были законы, они отвечали за слова и т. д.) оставалась одной из подспудных тенденций семидесятых и особенно пышно расцвела в восьмидесятые, когда криминализация всех сфер советской жизни окончательно легализовалась. Благодаря блатной песне Высоцкий нащупал свой имидж, стержневую линию творчества и поведения: его песни – творчество человека, который МОГ быть своим, и СТАЛ бы своим, если бы система не требовала от него ежеминутных сделок с совестью; он олицетворял тип потенциального лидера, который мог бы влить новое вино в старые мехи, спасти тонущий корабль. если бы кто-нибудь из старой команды рискнул допустить к рулю столь яркого и непредсказуемого капитана. Синявский – чьи лекции Высоцкий внимательно слушал в школе-студии МХАТ – описал в «Иване-дураке» и в эссе «Отечество. Блатная песня» особую нишу «вора», фольклорного персонажа, не тождественного обычному преступнику: он ворует от избытка сил, это деятельность прежде всего эстетическая, отчасти протестная, отчасти аккумулирующая энергию, для которой в застывшем обществе нет иного выхода.

Высоко ценя Окуджаву, Высоцкий в жизни демонстрировал противоположную стратегию: не расходясь с советской властью идеологически, позволяя себе довольно невинную сатиру, написав десятки военных и «производственных» песен, укладывающихся в советский канон, он демонстративно выламывался из самого полусонного, благостно-лакировочного стиля застоя; его саморастрата была не идеологическим и не эстетическим, а онтологическим протестом. Он обнажал всю нищету советской жизни и мысли – но не полемикой, а демонстрацией альтернативы; сам образ человека, бьющегося об лед («И снизу лед, и сверху – маюсь между»), был лучшей метафорой эпохи. Кстати, о том, что лед и снизу, догадывался, кажется, он один: «Что могу я один? Ничего не могу», как сказано – выкрикнуто – в одной из последних песен «Охота на волков-2».

Окуджава и Высоцкий, как уже было здесь сказано, соотносятся примерно как Блок и Есенин: множества их поклонников пересекаются, хотя и не полностью совпадают. Есенин и Высоцкий не то чтобы демократичнее Блока и Окуджавы – они пришли позже и рассчитаны на другую аудиторию. Верхом наивности было бы утверждать, что Окуджава писал для интеллигенции, а Высоцкий стал голосом народа: в шестидесятые Окуджаву распевал именно народ. Но с народом что-то

произошло – он расслоился; оттепельная монолитность, связавшая власть и население кратковременным компромиссом, закончилась бесповоротно. Одни разочаровались, другие опустились, третьи озлобились. И если на кого-то еще действовал Окуджава – другим уже требовалось средство посильней.

Ведь – если продолжить параллель с Блоком и Есениным – дело тут не в утонченной культурности первого и демократизме второго и не в том, что у Есенина есть стихи безвкусные и безграмотные (кстати, и у Высоцкого со вкусом обстоит непросто: сам Окуджава говаривал, что «его многовато» – в смысле краски подчас слишком густы, а интонации плакатны). Дело в темпераменте – который у Есенина, конечно, взрывной, а у Блока, при всем бешенстве его страстей, глубоко спрятан. Дело в инструментарии – Блок елико возможно скрывает свою жизнь, она протекает потаенно, мы мало знаем о ее глубинах и водоворотах, а Есенин превращает собственную биографию в одно из средств воздействия на читателя, в самостоятельный, тщательно просчитанный текст. В случае Окуджавы и Высоцкого – то же самое: последние тридцать пять лет жизни Окуджавы в их внешнем рисунке – ровное, почти ничем не нарушаемое течение, при всем трагизме страстей и тайной, мало кем отслеженной ломке мировоззрения; Высоцкий же своей бешеной саморастратой существенно добавил энергетики текстам, изменив и усилив их звучание.

Все это не значит, что Высоцкий слабее Окуджавы как поэт. Может быть, он менее одарен как музыкант (хотя лучше играет на гитаре), менее мелодичен, вообще уделяет музыке роль служебную – но как поэт он разнообразнее, искуснее, техничнее Окуджавы, а по блеску словесной игры временами превосходит и Галича. Ему одинаково удаются сатирические, патетические, повествовательные, лирические песни, палитра его богаче, чем у Окуджавы и Галича вместе взятых, язык демократичен, гибок, разнообразен, метафоры неожиданны и допускают полярные прочтения – словом, он действительно большой поэт, хотя далеко не все его вещи выдержаны на одном уровне – в большинстве случаются длинноты (из-за расчета на мгновенное восприятие), провисания и небрежности. Он уступает Окуджаве по единственному параметру – который для многих и оказывается решающим: Окуджава работает тоньше. Способы воздействия Высоцкого на аудиторию гораздо грубее, проще, резче. В них меньше иррациональности, его песни не смягчают душу, хотя действуют по-своему не слабее – заряжать слушателя энергией тоже важно, особенно в анемичные и вялые времена.

Ранний Окуджава объединял, Галич – разъединял, Высоцкий

объединяет снова, но уже на более простых и грубых основаниях. Окуджава был ничуть не элитарней Высоцкого – он пел о водителях, писал о сапожниках и пекарях, его слушали, переписывали и пели студенты, военные и врачи, и пролетарии тоже (о крестьянстве сведений не имею), – но он давал им другое: заставлял полюбить и пожалеть себя и друг друга. Высоцкий тоже объединял страну, его тоже слушали и записывали решительно все – но он давал ей другое: энергию, силу, патетику. Патетичны даже его алкоголики, даже супруги-мещане у телевизора – все типажи настолько ярко и жирно очерчены, что в самой их пошлости есть нечто титаническое. Высоцкий заряжал азартом и здоровой злостью – качествами, необходимыми в семидесятые. А Окуджаву продолжали преданно любить те, кто нуждался в других качествах – в иррациональных вестях из других сфер, в надежде, в милосердии. Семидесятые – что и показано в «Заезжем музыканте» – были грубей, циничней, трезвей; лирики в это время задыхались, как Шпаликов. Наступало время прозы. Если вслушаться – ведь и Кушнер, при всей своей хваленой деликатности, поэт жесткий, почти без метафоры, без иллюзий, именно трезвостью взгляда прославившийся среди ровесников; поэтический аналог Битова, если угодно. И другие главные поэты семидесятых – Чухонцев, Левитанский, Кузнецов – при всех своих различиях отличаются грубой фактурностью стиха, вниманием к вещам, от которых прежняя лирика в испуге отворачивалась. И Бродский, живя за границей, но оставаясь на форпосте русской поэзии, все чаще становился вызывающе непоэтичен и даже антипоэтичен. Поэтическое молчание Окуджавы, его скупые публикации и редкие выступления в это время красноречивей иного высказывания – хотя сочинять, как показывают блокноты, он не переставал.

Особая тема – отношение Окуджавы к КСП: на эту тему спорят много. Для тех, кто не приемлет самого феномена самодеятельной песни с его массовым и довольно непритязательным творчеством, Окуджава – принципиальный враг любой массовости, относившийся к Клубам самодеятельной песни с полускрытой иронией. Для активистов КСП, напротив, Окуджава – отец-основатель, легенда, святыня, предшественник и провозвестник, и аргументов у них достаточно: доброжелательные приветствия фестивалям (например, Х. Грушинскому в 1977 году), посильное участие в жюри, когда звали и здоровье позволяло, плюс концерты на традиционных бардовских площадках (в ДК имени Горбунова, «Прожекторе», «Меридиане», «Замоскворечье», в десятках российских городов). Истина не то чтобы посередине, но ближе ко второй версии:

Окуджава не был, конечно, пылким поклонником КСП, но из всех видов массовой деятельности массовое сочинительство и концертирование представлялись ему наименее разрушительными, а порой и наиболее плодотворными. Точней всего будет сказать, что он относился к КСП как аристократ к разночинцам – может быть, как Герцен к народовольцам, понимая, что он их все-таки разбудил. Не сказать, чтобы они представлялись ему «молодыми штурманами будущей бури», – но то, что им предстоит быть серьезной альтернативой агрессивной и отупляющей массовой культуре, он чувствовал.

В октябре 1974 года Окуджава участвовал в XVI слете КСП близ подмосковной станции Мачихино Киевского направления: работал в жюри (вместе с Вадимом Егоровым и Сергеем Никитиным), давал интервью бардовской газете «Менестрель» и даже пел у костров. Фотограф Александр Стернин сделал несколько удачных снимков с того фестиваля – один из них украсил обложку первого диска-гиганта Окуджавы, вышедшего в 1976 году. Ему предшествовала крошечная пластинка 1973 года, включавшая четыре песни с парижской пластинки – «Леньку Королева», «По Смоленской дороге», «Надежды маленький оркестрик» и «Полночный троллейбус». Окуджава, возмущенный тем, что диск издали без его ведома, не заплатив ему ни копейки, направил на фирму «Мелодия» издевательское письмо, которое в марте 1997 года пересказал мне так: «Уважаемые товарищи! Почему-то вы решили выпустить мою пластинку, не сообщив мне об этом. Вероятно, вы решили, что я уже умер. Но в этом случае у меня осталась вдова, которую стоило известить о пластинке! Вдобавок на обложку вы отчего-то поместили фотографию моего двоюродного брата» (это был уже чистый розыгрыш, в порядке скромной мести). После этого на «Мелодии» немедленно заключили с ним договор на большую пластинку, которую в 1974–1975 годах составил главный коллекционер окуджавовских записей Лев Шилов. Диск дважды переиздавался, а четыре года спустя вышел второй, включавший еще два десятка песен; суммарный тираж этих пластинок (плюс вышедший в 1981 году диск «Песни на стихи Булата Окуджавы из кинофильмов») перевалил за два миллиона.

Осенью 1975 года Окуджава вместе со Слуцким руководил семинаром на совещании молодых писателей в Софрине. (Прозаический семинар вел Василий Аксенов, критический – Евгений Сидоров.) Когда-то первое такое совещание дало ему, по-советски говоря, путевку в жизнь, – теперь он сам помогал начинающим и видел в этом возвращение долга. По воспоминаниям участника этого семинара Алексея Смирнова,

говорил в основном Слуцкий. «Если стихи ему нравились, он краснел, оживленно ерзал на стуле, всем корпусом поворачивался к Булату Шалвовичу, чтобы убедиться: разделяет ли тот его радость? Окуджава обычно разделял, но внешне почти безучастно, лишь кивком головы. Казалось странным, что поэт-златоуст, утешитель и упователь столь удивительно сдержан, тогда как поэт-лаконист, суровый солдат, лишенный каких бы то ни было иллюзий, так вдохновенно красноречив, распахнут, горяч!»

Думается, Смирнов выражает весьма распространенное мнение: при первой встрече-визуализации Окуджава не то что настораживал, а смущал. Лишь потом становилось понятно: звук его лирики потому так чист, что автор умеет уберечь себя от лишнего общения; и потому вокруг него всегда существовала почтительная дистанция. Филолог Михаил Эпштейн вспоминает о том же семинаре: «На совещании молодых писателей 1975 г. помню Б. Слуцкого и Б. Окуджаву, ведших совместно поэтический семинар, куда и меня, „молодого“, пригласили выступить – как критика. Слуцкий неустанно говорил, поучал, поэтически комиссарствовал – и был очень умен. Окуджава отмалчивался, а когда ему приходилось что-то изрекать, говорил невнятные и вполне тривиальные вещи, типа „хорошо“, „интересно“. И тем не менее чувствовалось, что он не глупее Слуцкого, просто у него другой ум, скажем так, лирический, музыкальный. Или: у Слуцкого сердечный ум, у Окуджавы – умное сердце. Вот если бы Окуджава пытался витийствовать на манер Слуцкого, а Слуцкий помалкивал бы на манер Окуджавы, в них сразу бы физиологически обнаружились признаки неума».

6

В 1972 году, заполняя анкету КСП, Окуджава написал в графе «Хобби»: «Мытье посуды». Однако в действительности хобби у него было другое, куда более увлекательное. Он любил заниматься тайной, застенчивой благотворительностью – и знаем мы о ней ничтожно мало. Однако достаточно, чтобы догадаться об истинном масштабе.

Вспоминает Владимир Войнович: «Меня в тот день (20 февраля 1974 года) исключали из Союза писателей, а сам я лежал дома с воспалением легких. Вдруг позвонил Булат, спросил, как дела, и пообещал забежать по дороге. Через полчаса он явился, имея при себе коробку с, как оказалось, медицинскими банками, которые больному были тут же профессионально поставлены.

Надо ли объяснять, что в ту минуту моему организму были, может быть, не столь дороги сами банки, сколь этот необычный дружеский жест».

Таких жестов было множество: Константин Ваншенкин вспоминает, как однажды – уже в конце восьмидесятых или начале девяностых – Окуджава позвонил ему уточнить телефон какого-то старого, давно всеми забытого московского писателя. «Зачем тебе?» – «Ни за чем, просто он сейчас один, никто ему не звонит». И он звонил – просто спросить, как дела. Таких историй было много – о его неоднократной и всегда своевременной помощи вспоминали Карякин, Владимов, Ахмадулина, Искандер, Аксенов. Она бывала денежной, а иногда – чисто словесной, но неизменной оставалась застенчивость – так герой «Путешествия дилетантов» Мятлев предлагал деньги.

Можно сказать, что в семидесятые Окуджава догнал свой возраст. Он признался как-то: «Мне было сорок, сорок. и вдруг сразу шестьдесят». Он в самом деле почти не менялся с середины шестидесятых, разве что лысел. Но ведь и страна застыла в медленном старении. Казалось, что так будет вечно. Немногие – как Андрей Амальрик – задавались вопросом, «досуществует ли Советский Союз до 1984 года» (Амальрик ошибся на семь лет). Большинство было убеждено, что по крайней мере на их жизнь этой странной империи хватит. Кто-то ее ненавидел, кто-то любил, почти все издевались – но другой жизни почти никто себе не представлял (и когда эта другая жизнь началась – шок от ее несхожести с мечтами и опасениями оказался всеобщим).

11 апреля 1975 года Окуджава выступал в музее Чехова (на вечере присутствовал Василий Аксенов – он читал записки, потому что Окуджава забыл очки). Там он спел почти весь свой первый «гигант», вышедший год спустя – в немногочисленных концертах семидесятых он редко отступал от этого репертуара: «Дальняя дорога», «Песенка о Моцарте», «Союз друзей», «Чудесный вальс», пара песенок из фильмов – а отвечая на вопрос о новых стихах, ответил: «Я отхожу от этого. Мне кажется, что исчез мой лирический герой».

Развивать эту мысль он не стал, а между тем это едва ли не самое точное из его самонаблюдений, ценный штрих к характеристике этого самого героя. Дело в том, что лирическое «я» Окуджавы отличается прежде всего непосредственностью, иногда на грани инфантилизма. Именно поэтому лучше всего оно транслирует надежду и отчаяние – два самых непосредственных и чистых чувства, пробуждающихся до того, как разум предъявит свои аргументы. «Избегайте действовать по первому побуждению, оно обычно доброе», – предупреждал Талейран. Так вот, Окуджава

– поэт первых побуждений, спонтанных реакций, не стыдящийся ни идеализма, ни разочарования, ни детской обиды. Этого лирического героя страна и полюбила как родного – за чистоту. Он ни секунды не позирует в отличие от большинства шестидесятников. Не стыдится слабостей. Проговаривает за всех то, что остальные либо стыдятся выразить, либо не находят слов.

Песни, конечно, несколько иное дело: они сдвигают, остраняют лирическое высказывание, предъявляют «скрещенный процесс» – поверяют бодрые и добрые стихи печальной мелодией, корректируют отчаяние неунывающим маршем, снижают лирику иронией, и за это-то скрещение их так полюбили, не формулируя причины. Именно поэтому слова у Окуджавы всегда впереди, а мелодия, уточняющая и «сдвигающая» их смысл, – пишется после. Но и в песне первичны все-таки стихи, непосредственная, чистая эмоция – а в семидесятые годы этой непосредственностью не пахло. Окуджава в эти годы – человек многажды обманутый.

Новый лирический взрыв произошел лишь после того, как Окуджава окончательно освободился от самоотождествления со страной в ее семидесятническом варианте; когда к нему вернулась свобода, граничащая с изгойством. Одним из важнейших этапов этого освобождения была трехлетняя работа над «Путешествием дилетантов» – его главной книгой, которой было бы совершенно достаточно для литературного бессмертия, не напиши он даже ни одной песни.

Глава вторая
«ПУТЕШЕСТВИЕ ДИЛЕТАНТОВ»

1

Историю князя Сергея Васильевича Трубецкого и его возлюбленной Лавинии Жадимировской Окуджава вычитал из очерка Павла Щеголева «Любовь в равелине», входящего в книгу «Алексеевский равелин» (1929).

Он обдумывал роман из лермонтовской эпохи, из времен, когда николаевское правление отвердело окончательно, когда жестокость репрессивной машины превзошла всякую государственную необходимость, когда вернулся государственный абсурд, равный павловскому, а то и превосходящий его. Не зря Тынянова-прозаика волновали эти же темы: царство видимостей, кажимостей, неумолимых абстракций, выстроенное безумным Павлом («Подпоручик Киже», влияние которого на прозу Окуджавы очевидно) – и дней Николаевых печальное начало («Смерть Вазир-Мухтара»). Лермонтов, в отличие от молодого Пушкина, не питал республиканских иллюзий, не мечтал о заговорах и не видел смысла в восстаниях (более того – искренне называл «черным» год, когда упадет корона, даром что сознавал неизбежность падения). Его бунт – индивидуальный, не для всех, и единственно возможная стратегия – самоуничтожение. Отсюда бретерство, бессмысленные дуэли, самоубийственная храбрость в сражениях, столь же самоубийственная откровенность в стихах – в которых нет политической крамолы, но сам масштаб личности, не желающей маскироваться и нивелироваться, выглядит недвусмысленным вызовом.

Собирая материалы о лермонтовской дуэли, Окуджава внезапно наткнулся на чисто романную, даже романсовую историю, готовую основу для авантюрного повествования, а то и фильма. Здесь случай был еще более наглядный – сделав своего героя блестящим музыкантом и, судя по дневнику, одаренным прозаиком, автор все-таки не мыслит его художником. Главная провинность Трубецкого, каким под именем Мятлева изобразил его Окуджава, – не политическая крамола, не пьяное буйство, не похищение чужой жены и даже не талант, всегда подозрительный для власти: он приличный человек, и только. Он не желает мириться с тем, что государство «лучше знает», кого ему любить

и жаловать. Это один из главных конфликтов в российской истории – и во внутреннем мире Окуджавы: герой на все готов за Родину, но просит разрешить любить ее так, как ему хочется, служить без рабства, самовыражаться без чинов. Самоубийство российской аристократии – и в строгом смысле невозможность аристократии в холопском государстве – сквозная тема всей исторической прозы Окуджавы; вся вина Мятлева – в его вызывающей отдельности. В этом смысле конфликт даже наглядней, чем в случае Лермонтова, который виноват и стихами, и прозой, и дерзкими публичными высказываниями. Мятлев не делал ровно ничего – и тем не менее обречен.

Окуджава почти не отступает от щеголевского сюжета – он лишь вводит в роман мятлевского друга Амирана Амилахвари, авторское альтер эго. Этот дружелюбный и милосердный автор тщится помочь герою, укрыть его в своей родной Грузии, подать совет, опровергнуть кривотолки – словом, спасти из будущего; вообще образ автора у Окуджавы – отдельная и сложная тема. В «Авросимове», как мы видели, это скорее всего сам Авросимов, глядящий на свои горести из «оттепели» Александра II; в «Свидании с Бонапартом» по-кол-линзовски сменяются три рассказчика; в «Похождениях Шипова» автор демонстративно отсутствует, а роман то и дело сбивается на пьесу – потому что истинный автор, мастер этого ремесла, граф Толстой, снисходительно проезжает в карете мимо всей этой идиотской истории; собственно, один из главных сюжетов романа – именно отсутствие Толстого, зияние, он не удостаивает Шипова даже презрением. В «Путешествии дилетантов» образ повествователя наиболее близок к реальному автору; можно сказать, что подлинный Окуджава поровну разделяет свои черты между Мятлевым и Амилахвари. Мятлев рассеян, порывист, несдержан, непрактичен – Амилахвари мудр, дальновиден, надежен. Он чуть снисходителен к своему князю и беззаветно предан ему. Сверх того, в романе присутствуют вставные главы, где слышен уже собственно авторский голос: это сцены из жизни двора, там появляется лично Николай Павлович, и именно эти главы придают камерной любовной истории поистине оркестровое звучание.

Николай I у Окуджавы – не злодей; да, собственно, злодеев и нет в его прозе, это один из главных ее феноменов. Детское понятие «отрицательный герой» здесь ни к кому не приложимо – разве что к Каруду или к зловредному Женькиному дядьке из «Фронта». Даже в «Авросимове» получается, что никто не виноват. Любопытно, что в «николаевских» главах акцентировано не злодейство, – здесь-то и парадокс, и подлинный писательский

дар, – а именно человечность, простота, семейственность… и беспомощность… Вот Николай вспоминает «Записки» де Кюстина, злится, негодует – и опускает руки; вот пытается поймать беглецов – но весь полицейский аппарат огромной империи пасует перед случайностями, путается в собственных громоздких распоряжениях и ничего, ничего не может! Всеобщее бессилие – лейтмотив этой книги; «Господибожемой!» звучит в ней печальным рефреном, символом капитуляции перед судьбой (впервые этот рефрен выпевает Александрина, недолгая возлюбленная Мятлева, бежавшая с доктором). Бессильна империя, занятая сплошным и бесперспективным подавлением человеческого – а не чем-нибудь полезным и созидательным; бессильна Мария Амилахвари, пытающаяся дать путникам приют и не сумевшая защитить их; бессилен служака фон Мюфлинг, отлично понимающий абсурдность и жестокость своей задачи, однако продолжающий ловить несчастных беглецов, куда бы они ни кинулись… Сильна и победительна среди всего этого потакания своим и чужим слабостям только Лавиния, носительница волевого и творческого начала, заставившая в конце концов Мятлева похитить ее и увезти. Именно ее монолог становится эмоциональной кульминацией и квинтэссенцией смысла всего романа:

«– Пан твердит, что он два месяца ищет нас по России! – крикнула она, подбоченившись. – А не свихнулся ли пан поручик, часом? Каждый считает своим долгом, холера, заботиться о нашей нравственности! Каждый, проше пана, сует свой нос не в свое дело! Они думают, пся крев, что их вонючий мундир дает им право… Он еще смеет, холера, приглашать в свою грязную канцелярию! Матка бозка, сколько унижений!.. Или мы кого-нибудь убили?.. Давай, давай свои наручники! Вели своему плюгавому холопу стрелять!.. Два месяца, пся крев, они без нас жить не могут! Скажите, пожалуйста, какие нежности, холера!.. Не плачь, коханый, пусть-ка попробуют к тебе прикоснуться, пусть только посмеют!.. Где-то я уже видела эту лисью морду!.. Пусть только посмеют!..»

Об этом главном смысле романа говорил Окуджава Михаилу Поздняеву: «Ну что вы все лезете к человеку, ей-богу, дайте ему жить!»

Однако ведь и лезут – не злодеи, и сам Николай – не злодей, он искренне печется об империи и на смертном одре трезво понимает, что оставляет ее не в лучшем виде:

«Почему, – думал Николай Павлович, – почему, почему они все не в состоянии ударить, опрокинуть французов и англичан в море, ударить и вернуться, вернуться?.. Чем же это они не

сильны? Почему эта масса сильных, красивых героев, одинаково удобно одетых, кричащих восторженное „ура“, живых, сметливых, не может, не может?.. И все они потом отдают позицию за позицией, позицию за позицией, запозицию, запозицию… Может быть, виноваты генералы? Но ведь они все израненные, бывалые, преданные, не щадящие своих жизней, они же все… но почему, почему, почему?..»

Ответ на этот вопрос дан в эпиграфе из Цицерона, из диалога «О законах», в котором Марк говорит: «Ибо она (природа), заставив все другие живые существа наклоняться к земле, чтобы принимать пищу, одного только человека подняла и побудила его смотреть на небо» – Окуджава здесь обрывает цитату, но мы продолжим, – как бы родное для него место и его прежнюю обитель.

Если бы все они, как Мятлев с Лавинией, были озабочены друг другом и взглядывали подчас в небо, а не искали без конца способы угнетать, мучить, контролировать друг друга, – глядишь, все бы получилось; но решительно все озабочены такой презренной ерундой… Все так трагически серьезны, так подчеркнуто озабочены, – в то время как истинное спасение в дилетантизме, то есть в поверхностном, ироническом и даже пренебрежительном отношении ко всему, кроме…

2

Генезис названия – отдельная тема; есть мнения, что Окуджава имел в виду следующий пассаж из книги Аркадия Белинкова «Юрий Тынянов»:

«Человеческой свободы от истории, человеческой автономии не существует. Есть лишь воображаемая возможность уехать от истории в имение. Но это дилетантская социология, и надежда на то, что история в деревне действует менее энергично, чем в столице, всегда оказывалась иллюзорной. Человек не может уйти из общественной жизни, полагая, что ему удастся частная. Тынянов пишет о том, что независимой от истории личной судьбы не существует. Через его книги проходит тема зависимости человека от судеб общества. Если не удается общественная жизнь, то не удается и личная».

Этим соображением со мной поделился в письме Михаил Ильюшенко (Казахстан), которого я, пользуясь случаем, благодарю; чуть выше в книге Белинкова есть пассаж, словно относящийся прямо к Мятлеву и отлично иллюстрирующий «Путешествие», писанное пятнадцать лет спустя:

«Гибель надежд после поражения восстания, после крушения гонит его в несуществующее государство. В государство, которое еще не существует. Он едет на Кавказ, который Александр называл „жаркой Сибирью“, который Николай сделал местом ссылки декабристов и который Тынянов сравнивает с Новым Светом – прибежищем неудачников и беглецов. Кавказ превращается в частный случай общего закона: „Что такое Кавказ? Вообще, что такое земля? Время?“ И он едет в надежде, что, может быть, здесь (хоть Здесь) что-нибудь удастся».

Речь о тыняновском Грибоедове – но ведь и Мятлев устремляется тем же маршрутом. Влияние белинковской книги (культовой, как сказали бы сегодня, в интеллигентских кругах в шестидесятые-семидесятые) на замысел «Путешествия дилетантов» несомненно, тем более что Белинков и Окуджава были знакомы, встречались, у них хватало общих друзей – от Сарнова до Коржавина, – и хотя многое в книгах Белинкова (в особенности в «Сдаче и гибели советского интеллигента», посмертно изданной в Испании) не могло Окуджаве понравиться, показавшись чересчур прямолинейным, понятие дилетантизма было для него близким. Дилетант – тот, кто надеется сбежать от государственного гнета в кавказский рай, в личное счастье, в имение; вообще дилетант – тот, кто надеется. Ибо профессионалу ясно, что надеяться не на что.

Но дилетантизм, несомненно, более широкое понятие. Дилетант для Окуджавы – тот, кто ни к одному прагматическому занятию неспособен относиться всерьез, ибо все они лишь отвлекают от главного, единственно важного, неформулируемого, неназываемого, небесного. Все наши здешние причуды, мечты и интересы ничего не значат по сравнению с тем единственным, что выпадает дай бог одному счастливцу из сотни; и это единственное – всегда катастрофа, «ничего нельзя изменить… огонь… шлагбаум… несчастье… – и потеряла сознание».

У Окуджавы в стихах и особенно в этом романе часто упоминается огонь, об этом персонаже его лирики написаны десятки статей – ведь «главное – это сгорать, и сгорая – не сокрушаться о том…». Но только в «Путешествии дилетантов» выявляются мрачные, пугающие коннотации этой главной метафоры: огонь, буря, катастрофа, несчастье. Любовь у Окуджавы не спасительна, не утешительна – нет, это «тот родник, который не спасает»: любящим нигде нет места, и атмосфера обреченности витает над ними с самого начала. «Путешествие дилетантов» – роман безвыходно мрачный, похожий на автоэпитафию. Дилетант обречен – ибо он умеет что угодно, но

не умеет жить; он не снисходит до этого нехитрого и, в сущности, низменного искусства. Дилетант умеет гибнуть, в этом он профессионал.

«Путешествие» – лучшая проза Окуджавы, пик его зрелости и мастерства; но эта проза своеобразна и непривычна – отсюда недоумение многих читателей. Мы уже говорили о том, что она словно дореалистична: герои не развиваются, они так и застыли каждый в своем амплуа, Лавиния – вечный маленький господин ван Шонховен, проступающий в ее облике, даже когда из нервного подростка она превращается в стройную скуластую красавицу; Мятлев – вечно растерянный и беспомощный рыцарь, который не остановится перед поединком, но пасует перед чужой непобедимой уверенностью; Мюфлинг и Катакази – гротескные и ничтожные враги, отлично сознающие всю меру своей низости (пожалуй, только Катакази – герой, вызывающий у автора безоговорочное отвращение и обретающий черты Берии: ласковый убийца, неостановимый развратник); Амилахвари тоже на протяжении всего повествования не меняет тона. В некотором смысле проза Окуджавы, орнаментальная и стилизованная, статична: герои едут по России подчеркнуто медленно, словно вязнут в ней, лишь в Грузии сюжет пришпоривается и Пегас пускается вскачь; видно, как тяжело этой прозе тащиться по северному пейзажу и как она оживает в южной неге. Однако требовать от этой книги динамизма и глубокой психологической обрисовки было бы странно: дело в том, что перед нами не столько роман, сколько симфония. Это жанровое определение, данное Андреем Белым своим ранним повестям, – не дань юношеской претенциозности, а глубокий замысел.

Есть особый род литературы, в котором главную роль играет чередование нескольких постоянных тем в разной аранжировке, строго организованное и продуманное повторение ключевых лейтмотивов, из которых и складывается сложная прозаическая полифония. В романе Окуджавы, собственно, действуют не люди, а музыкальные темы, и пространство его пронизано системой лейтмотивов: уже упомянутое восклицание «Господибожемой!», его грузинский аналог «Равкна» – «Что поделаешь!», мятлевские припадки, возглас госпожи Ладимировской «мы – Бравуры!», некрасовская цитата – «Помнишь ли труб заунывные звуки, брызги дождя, полусвет, полутьму…». Это не проза, а музыкальная драма, опера, балет, с внезапным исчезновением и появлением побочной темы (судьба Александрины, например), с ритмизацией целых абзацев, с чередованием коротких и длинных глав, плавных и отрывистых фраз, проза, где целые страницы посвящены перечислениям, музыкально-монотонным

нанизываниям реалий и деталей, – но, собственно, только так и можно писать прозу, в которой от человека ничего не зависит, а главное действующее лицо – Сила Судьбы.

Браться за масштабный исторический роман без историософской концепции – дело почти безнадежное, но «Путешествие» – роман не столько исторический, сколько мистический (сам Окуджава часто называл свои сочинения «фантазиями»), в нем хватает гротеска и прямой гофманианы. Взять хоть сквозную – и тоже звучащую то пианиссимо, то крещендо – тему мятлевского дома, который медленно ветшает на протяжении всей первой книги и рушится сразу после бегства героев. Вообще для «Путешествия дилетантов» характерно странное сочетание толстовской «высоты взгляда», исторической концепции, всячески отрицающей роль личности в истории, – с гофмановской фантастической традицией, но если вдуматься, ничего удивительного в таком сочетании нет, оно как раз закономерно. Где ничего не могут люди – а их бессилие постоянно подчеркивается на протяжении книги, идет ли речь о несчастных влюбленных, о жандармах, об императоре, – там действуют силы иррациональные, мистические, и именно их музыку призывает слушать Окуджава (вполне по-блоковски). История не имеет ни социального, ни нравственного, ни, боже упаси, политического смысла: лишь музыкальный. Лишь двуголосие трубы и флейты, «труб заунывные звуки» и одинокая флейта пьяного солдата, который играет самому себе, шагая куда-то по закатной Твери, – создает сквозную тему, тоскливый, грозный, трепещущий, плачущий и протестующий звук. И стремиться надо лишь к тому, чтобы ничем не замутить этого звука, чтобы на фоне Песни Судьбы вести собственную тему и чтобы все это по возможности красиво звучало; сосредоточенность на этом и роднит Мятлева и Лавинию – двух дилетантов, которым смешны чужие хитроумные затеи. Именно это эстетическое восприятие жизни, гнетущее и гордое чувство своей неуместности в ней, сосредоточенность на бесполезном, ирония, презрение к опасности, затравленность, деликатность – все, что входит для Окуджавы в понятие дилетантизма и тесно связано с классическим русским понятием чести, – сближает героев, и тут Окуджаве принадлежит явное первенство в изображении любви как братства обреченных.

Ведь «Путешествие дилетантов» – и в этом безусловное величие книги – весьма специфический роман о любви: физиологии в нем нет совершенно. Читатель остается в неведении, «было ли что-нибудь» между Мятлевым и Лавинией до бегства или их свидания были безгрешны; их ночлеги в

гостиницах описаны с предельным, удивительным даже для русской прозы целомудрием, – мы только и узнаем, что Лавиния обещает князю не засыпать без него (и тут же засыпает, переутомленная). Они предаются разговорам, раздумьям, произносят витиеватые и пространные монологи, плачут, ликуют – но ничего плотского в этом влечении словно и нет, хотя Мятлев и вспоминает с умилением об острых ключицах и темно-русых локонах господина ван Шонховена. Но в том-то и дело, в том-то и мучительная, неразрешимая острота главного конфликта: любое плотское влечение – лишь ничтожно малая часть той всепоглощающей страсти, которая владеет Мятлевым и Лавинией и которая ни в чем не может найти удовлетворения. Сила, пригнетающая их друг к другу, – именно братство в отверженности, в категорической неуместности, в выпадении из контекста; Лавиния и Мятлев не желают играть по навязанным правилам, они проницательны, остроумны, милосердны, их союз – взаимное тяготение двух существ редкой и драгоценной породы, отнюдь не сознающих себя богами, не чувствующих ни малейшего высокомерия, скорее напротив – сознающих свое избранничество как бремя, не понимающих, за что на них это обрушилось. Наиболее естественным состоянием таких людей становится бегство от мира – в себя, в нору, в сельское убежище; но если уж они встретились и тем бросили вызов всему миру – им ничего не остается, кроме бесконечного блуждания по свету, потому что взаимная страсть выпускает на волю, делает явным их тайное преступление: преступление инакости, нездешности, дилетантизма.

Их полная неспособность вписаться в мир – неважно, что это не слишком уютный мир николаевской России: другого не бывает, иногда он только маскируется, Россия по этой части особенно откровенна, – иллюстрируется в романе многажды. Вот Мятлев попытался устроиться на государственную службу – и все его время поглощается бессмысленной перепиской по случаю отъезда в Америку академика Гамеля; Николай Павлович изволил начертать на докладе Гамеля о предполагаемой поездке распоряжение, чтобы академик в Америке ни в коем случае не ел человеческого мяса! Была ли то августейшая шутка или Николай Павлович в самом деле пребывал в убеждении, что в Америке все сплошь каннибалы, но идиотское распоряжение вылилось в эпистолярную эпопею, в результате которой Гамель вынужден был дать расписку, что человечины есть не станет. Это очень похоже на требование отречения, которым донимали поэта в 1972 году (и явно отсылает к этой истории), но штука вся в том, что где у Окуджавы, казалось бы, гофманиана и гротеск – там в

основе подлинная история; академик Иосиф Христианович Гамель (1788–1863) реально существовал, часто путешествовал по свету, изучая чужие технологические чудеса, опубликовал несколько десятков увлекательных трудов, в 1853 году действительно собирался в Северо-Американские Соединенные Штаты и 6 мая дал секретную расписку, что не будет там есть человечины!!!

Откуда взял Окуджава этот исторический анекдот – сказать трудно, он охотно читал «Русский архив» и «Русскую старину», а могли поделиться Эйдельман или Давыдов, большие охотники до подобных сочных мелочей; кстати, и история несчастного безумца, уверенного, что Наполеон пришел в Россию именно за ним («Свидание с Бонапартом»), была вычитана Окуджавой, по собственному признанию, из реального письма. Все, что касается русской государственности и тайных страхов, зарождающихся у дилетантов во времена тирании, выглядит гротескно-фантастически, но, поди ж ты, остается чистейшей правдой. История с Гамелем (к которой Трубецкой в действительности не имел отношения) предстает у Окуджавы мощным и наглядным символом государственного абсурда, с которым ни Мятлев, ни Лавиния не желают соприкасаться; так же скучно и страшно Лавинии слушать бесконечные разговоры тетушки г-на Ладимировского. При всех несходствах – возрастных, биографических, психологических – Лавинию и Мятлева роднят это осознание мировой тщеты и маниакальная сосредоточенность на том, что в глазах окружающих не имеет ни малейшей цены; эта взаимная страсть сходно мыслящих, сходно чувствующих и равно сознающих свою обреченность становится сильней самой сильной любви, основанной на физиологии или сходстве характеров. Вот почему «Путешествие дилетантов» – книга трагическая с первого до последнего слова: князь и Лавиния обречены друг на друга не потому, что такова их прихоть, а потому, что других нет, и два существа иной природы друг друга не выбирали. Путь у них один – бегство; им остается лишь пересекать бесконечные заснеженные пространства, «оставляя нам в назидание свои следы».

Но если историософская концепция Окуджавы восходит к толстовской (и шопенгауэровской) и сводится, в общем, все к тому же отрицанию личной роли и соответственно личной вины, – Мятлев в своих записках дописывается даже до того, что и нелюбимый им Николай, отнявший у него друга и Александрину, ни в чем не виноват, – то концепция человека у Окуджавы есть, и она довольно оригинальна; в значительной степени роман держится на ней:

«Когда нас начинают обуревать страсти, как увлажняются

наши глаза, каким голубым туманом подергиваются безумные зрачки, как лихорадочно бьется о зубы кончик языка, будто зверек, изготовившийся к прыжку; и тело наклоняется вперед, и шея становится длиннее и напряженнее. Если взглянуть со стороны, потеха, да и только: это двуногое, кажущееся олицетворением самоуверенности и даже наглости, истерзанное болезнями, законами, унижением, преследуемое ужасом и сомнениями, густо припудренное, чтобы хоть как-нибудь скрыть землистый оттенок лица, завитое и напомаженное; это существо, обутое в широченные ботфорты или втиснутое в кринолин, а все для того, чтобы не видны были тонкие кривые ножки, с помощью которых оно бежит неизвестно куда; это высшее среди движущихся, не отказывающее себе в удовольствии совершать грехи, чтобы потом долго и утомительно раскаиваться в них, втайне кичащееся собой и презирающее своих собратьев, а наяву распинающееся в любви к ним и в отвращении к себе самому; владеющее сомнительным опытом любви и обремененное переизбытком коварства, как оно воспламеняется, когда его обуревает страсть обладать, властвовать, повелевать, благодетельствовать или вызывать к себе жалость», – говорится в тридцатой главе первой книги, и этот пассаж – наиболее полное и яркое выражение окуджавовского взгляда на человечество. Здесь много знакомого нам по ранним стихам, где автор еще не столь откровенен в констатации общечеловеческой жалкости – акцент делается скорее на ее преодолении, на романтизации человека, вот хотя бы:

Дышит воздухом, дышит первой травой,
камышом, пока он колышется,
всякой песенкой, пока она слышится,
теплой женской ладонью под головой.
Дышит, дышит – никак не надышится.
Дышит матерью – она у него одна,
дышит родиной – она у него единственная,
плачет, мучается, смеется, посвистывает,
и молчит у окна, и поет дотемна,
и влюбленно недолгий век свой перелистывает.

Здесь человек не столько жалок, сколько умилителен; в позднем фрагменте из «Дилетантов» куда больше снисходительности, а то и брезгливости. Но вот это странное двуногое существо воспламеняется страстью – и жалкие природные данные отступают, и ложь себе и другим перестает составлять его главную повседневную заботу, и начинается нечто

осмысленное, даже прекрасное – так муравей в его ранней песне преображался в Бога, «грустного, как жители земли» (не-грустный Бог для Окуджавы неприемлем, он его знать не хочет). Человек, зажженный страстью, имеет право быть; все прочее – жалкая имитация. Но в том и беда, что ни один герой романа, кроме Мятлева и Лавинии, понятия не имеет о страстях: все отбывают жизнь как повинность, спустя рукава, и даже для Николая Павловича благопристойность важней живой жизни. За беглецами охотится вся империя – почему? Потому, что они посягнули на порядок? Да нет же: своим бегством они напомнили о подлинности. А подлинность одним своим существованием разрушает череду убогих конвенций, которую окружающие заключили с миром; и потому она опасна, и потому наказуема. Не зря сразу после бегства Мятлева рухнул его дом: «Воистину и дом, и вся жизнь – все трещало по швам, не будучи скреплено делом, пристрастием, горячей кровью и здоровьем…»

Но разве это – только о доме Мятлева? Это ведь обо всей России под благодетельным игом Николая (только ли Николая?). Нет здоровья, пристрастия, горячей крови – всего того, что отличает дела, делаемые с радостью, без принуждения, по природной склонности. Каких вы хотите страстей, ежели все боятся и, как заклинание, повторяют слова о «созидательности» и «благонамеренности»? Благонамеренность эта – очередной псевдоним очередного зажима – упоминается в романе постоянно, чуть автор предоставляет слово сановнику или «сочувствующему»; это еще один лейтмотив, и весьма существенный, столь же значимый, как регулярно упоминаемый «шлагбаум», за которым будто бы начнется другая жизнь. В сущности, благонамеренность и этот шлагбаум – синонимы: «Мой добрый друг, не торопитесь с выводами. Осуждать крайне легко. Судей и ниспровергателей экая прорва, а созидателей – единицы. Трудно. Благонамеренность – не слабость, мой добрый друг, как это кажется некоторым не в меру суетным невеждам; благонамеренность – это намеренность добиваться блага своему отечеству. Эти господа имеют склонность хвататься за всяческие неуспехи и неудачи и раздувают их, в то время как их следует не раздувать, а спокойно, неторопливо, сообразно с ходом истории постепенно сводить на нет. Умоляю вас, мой добрый друг, вникните в мои слова, не подражайте ниспровергателям, не усугубляйте зла в нашем многострадальном отечестве… Трудно».

Это слова Дубельта, но отголосок их слышен и в речах литератора-провокатора Колесникова, и даже в сентенциях шпиков. И всем им подозрителен Мятлев – еще до того, как увез Лавинию: в нем совершенно не видно готовности заключать эту

ничтожную конвенцию, делать вид, что все происходящее осмысленно. Он виноват еще до всякой вины и презираем служителями государства за один свой аристократизм – который как раз и выражается в желании службы, а не прислужничества, дела, а не имитации. Ведь кто противостоит Мятлеву? «Неродовитые поручики, страдающие неприязнью к аристократам» – так думает о себе Катакази, в чьих устах «аристократ» – ругательство. Зато Мятлев, записывая размышления о своем друге Амилахвари, отмечает в нем прежде всего аристократизм, сочетающийся с любовью к родным горам с их дикостью – а может, и обусловленный этой самой дикостью, ибо для рыцаря и дикаря, для царя и гончара одинаково священны понятия чести, которой и тени нет у рабов и поручиков.

Это прозрачный роман, все сказано открытым текстом – так что зря ярился Бушин, намекая, будто всё не просто так. Всё очень просто, проще некуда.

3

Особый разговор – о герое. Выступая в чеховском музее 11 апреля 1975 года, Окуджава, давно не показывавшийся на публике, впервые рассказывает о романе в подробностях, несколько даже приукрашивая замысел. В конце этой устной новеллы он признается: сам не знаю, почему за эту историю никто до сих пор не взялся.

История в самом деле соблазнительная, но попробуем представить ее в чужих руках. Легко вообразить, что сделал бы из нее Пикуль или иной любитель исторической клубнички (при этом эрудиции и врожденного рассказчицкого, даже сказительского дара никто у Пикуля не отнимет – но обывательского любопытства к пикантненькому и вольного до фамильярности обращения с фактами тоже не спрячешь; с иных страниц сало так и капает). Наверное, этот сюжет мог бы заинтересовать Тынянова – но Трубецкой явно не его герой, ибо при всех своих талантах он не творец. Он и не революционер – и потому вряд ли был бы интересен Давыдову, чьими главными героями всегда были русские бесы и борцы с ними, причем главная бесовщина виделась ему не в революции, а в провокаторстве; тут для него попросту нет материала. Как ни странно, только Окуджаве с его кажущейся аполитичностью, с его убежденностью в том, что главная беда государства – в неумении отличать хороших людей от дурных (как говорит Мятлев литератору Колесникову), оказалась по плечу и по нраву эта

романтическая повесть, в которой он многое изменил на свой лад.

Историю Трубецкого и Жадимировской хорошо знал, например, Юрий Домбровский. На прошедшем в секции прозаиков 14 декабря 1976 года обсуждении первой части романа, опубликованной в «Дружбе народов», он выступил с короткой, но важной речью (вообще преобладал тон недоуменный и скептический – все сказано, но ругать не за что):

«Я не буду давать оценочных характеристик романа Булата Окуджавы „Путешествие дилетантов“, а просто скажу, что меня роман удовлетворяет вполне. Я даже не ожидал, что он так меня удовлетворит. Я немного боялся, потому что историю Лавинии и Мятлева-Трубецкого я знаю.

Что меня в этом романе больше всего привлекает и дает мне чувство исторической достоверности? Однажды мне пришлось рецензировать работу одного исследователя насчет маленького писателя XIX века, которого вряд ли кто-нибудь здесь знает, – я имею в виду Воскресенского. У него есть роман «Женщина». Он начинается вот с чего. Однажды на балу он встречает прекрасную женщину, усеянную бриллиантами. Эта женщина представляется ему каким-то чудом (как декорации Гонзаго). Он не может приблизиться к ней, потому что ее окружает невероятный круг обаяния, отвержения, люди, стоящие около нее, как бы отгораживают ее, а она вся радирует.

Проходит некоторое время. Однажды он возвращается ночью с попойки. Устал, недоволен, мрачен. По улице идут прачки. Они везут бочку воды и белье. А впереди он видит женщину, несколько похожую на ту, которую видел раньше на балу, в том окружении. Его поражает сходство. Он идет за ней и вдруг по родинке узнает, что это та же самая женщина, но в лохмотьях, с тазом. Это чудо превращения просто невозможно, но оно существует.

Проходит некоторое время, однако он не может разрешить для себя эту загадку. И вот однажды он приходит к испанскому посланнику и видит, что она сидит в ложе с каким-то аргентинским послом. Тут она уже другая: она не русская красавица, она – испанка, но это одна и та же женщина. И вот дальше проходит несколько превращений. В чем дело? Оказывается, эта женщина – крепостная, ее то любят, то бросают, то опять ее поднимают. Она – человек играющей судьбы. И вокруг нее заворачивается необычайный круговорот других жизней, где и острог и избушка колдовская. Она появляется то в одном, то в другом качестве.

Вот эта фантасмагория николаевской эпохи, это окружение

женщины, которая становится виной каких-то фантасмагорических, но вполне исторических судеб, – это сделано гениально. (Может быть, не следовало бы это слово говорить, может быть, это нетактично говорить в присутствии автора, но я говорю об этом, как я считаю, имея на это право.) Она изображена в этой глубокой историчности, в фантасмагории той эпохи. И когда женщина становится тем или этим, вокруг нее закручиваются вихри и Бермудский треугольник возникает… (В зале смех.)

И вот когда читаешь Окуджаву, то ощущаешь фантасмагорию николаевской эпохи, никакой другой. И аналогий не найдете. Здесь виден материал, который неповторим. Я не нашел здесь исторических ошибок (я не историк). Великолепный прием. Стилизация достигается не внешними формами, а мышлением, ощущением, тем внутренним монологом, который говорил бы человек. И эта фантасмагория, эти невероятные происшествия со шпионом, с гибелью – погиб неизвестно как – вспомните все эти штуки, которые происходили, – это была та самая реальная мистика. Она ждала каких-то перемен, она ждала 48-го года, потому что 1825 год прошел и был неповторим. В этом отношении, мне кажется, роман Окуджавы неповторим».

Здесь Домбровский точно говорит о фантасмагоричности николаевской империи, где властвуют не люди, а судьбы, вихри, обстоятельства, – но упоминает и о том, что хорошо знает историю Трубецкого и потому «боялся», что Окуджава ее испортит. Почему боялся? Почему не брался сам? Ведь она-то как раз вполне в его духе: романтика, красавица, герой, столкновение с властью… Потому, видимо, и не брался (и никто не дерзал, кроме документалиста Щеголева), что неясно было – как к этому герою подступиться. Его вражда с миром – не политическая и даже не эстетическая; это вражда аристократа с наступающим царством безродных поручиков. Под аристократизмом понимается не родовитость, но всего две черты: первая – готовность делать дело и неготовность его имитировать. Вторая – неготовность поступаться лицом во имя абстрактных интересов, чаще всего выдаваемых за государственные, хотя по сути довольно низменных. Антипод Мятлева – не Мюфлинг, не Николай даже, а именно поручик Катакази; но именно на них, на этих поручиках, и будет держаться империя, потому что они не брезгуют ничем.

Мятлев – герой не самый типичный для русской литературы; она отлично умеет изображать борцов, мыслителей, фанатиков, негодяев, просветителей, благотворителей, даже и влюбленных, и, разумеется, у нее замечательно поставлено изображение

лишнего человека, Онегина-Печорина-Обломова (поскольку лишним себя здесь чувствует почти любой, у кого хватает достоинства, чтобы не стремиться во власть, и ума, чтобы не лезть на рожон). Но Мятлев – принципиально новый шаг на этом пути; если все классические лишние люди русской литературы чувствовали себя лишними и очень от этого страдали – Мятлев скорее чувствует лишними всех, кроме себя, Лавинии и нескольких близких приятелей, для которых честь тоже не пустой звук (пусть даже это честь сословная или национальная – вот почему, скажем, и мать Лавинии г-жа Тучкова, единственный по-настоящему сложный персонаж романа, для добра не потеряна, и именно ее словами венчается книга). Мятлев нимало не тяготится тем, что ощущает себя лишним; для него это – нормальное состояние мыслящего человека. Более того: в следующем своем романе «Свидание с Бонапартом» Окуджава докажет, что в условиях российской государственности любая интеграция приводит сначала к нравственному компромиссу, а потом и к перерождению. Нормальное состояние Мятлева – бегство, и в этом смысле «Путешествие дилетантов» рифмуется с «Путешествием Онегина»; однако принципиальная разница между Мятлевым и Онегиным в том, что герой Окуджавы одарен особого рода чувствительностью, мягкостью, сознанием беззаконности своего присутствия на свете. Это, впрочем, не умаляет его веры в то, что прав-то он, а лишние-то – все остальные; чувство вины у него загнано в подсознание, сублимировано, сведено к болезни (не зря он полагает, что причина этой болезни – вовсе не рана под Валериком). Это загнанное, спрятанное чувство вины – оно-то и заставляет князя бледно улыбаться и предлагать деньги преследователям или простым собеседникам; к концу его жизни эти припадки становятся почти беспрерывными.

Главное же отличие лишнего человека Мятлева от лишних людей Онегина, Печорина и пр. – вплоть до Базарова, тоже оказавшегося не нужным России, – в особенностях его душевной организации: вспомним, никому из русских лишних не везло в любви. Всем мешала то скука, то гордыня, то внутреннее неустройство, то нерешительность, то презрение к человечеству… Мятлев – единственный в этой славной галерее, кто способен к любви, состраданию и умилению; единственный, кто не зациклен на себе; если угодно – единственный неэгоист, ибо действовать ради себя самого он не способен в принципе. Он сам признается, что защищен от жестокости и ужаса мира только положением, доходом, возможностью не пересекаться с государством и ограничить общение дружеским кругом. Это полное отсутствие инстинкта самосохранения, пожалуй, роднит его с Печориным

больше, чем с другими «лишними» типами. И еще одно его принципиальное отличие: Онегин, допустим, стал бы лишним во всяком обществе – он слишком умен для праздной жизни и слишком ограничен для творческой. Мятлев же – ни в коей мере не «байронит», если пользоваться термином В. Аксенова. Он и не думал противопоставлять себя обществу – это общество сочло его лишним, именно потому, что он напоминает о подлинности, о возможности иной жизни, об ином мире, где все наши заслуги ничего не весят. Сюжет Окуджавы – не история героя, гордо отвергающего мир, а бегство одиночки, отвергнутого новым, неумолимо наползающим временем, эпохой ничтожеств и кажимостей; а поскольку в семидесятые это ощущение было общим, «Путешествие дилетантов» читалось и обсуждалось столь же бурно, сколь городские повести Трифонова, написанные на актуальном материале: все это, в общем, было об одном – о вытеснении человека.

4

В романе две темы, особенно близкие Окуджаве: это уже упомянутая Грузия – рай, убежище, где сословные предрассудки и бытовые традиции оказываются сильнее государственных бесчеловечных законов, – и Польша, дочерью которой чувствует себя своевольная Лавиния. Именно поэтому финальный аккорд во всей этой симфонии страстей – письмо госпожи Ладимировской к своей несчастной дочери, которую она все пыталась образумить, а под конец благословила. Письмо это по просьбе мужа написала Ольга Окуджава, которой и посвящен роман. Ее черты узнаются в господине ван Шонховене, и более того – само появление красавицы в образе мальчика с саблей предсказано в стихах 1964 года:

Ты – мальчик мой, мой белый свет,
оруженосец мой примерный.
В круговороте дней и лет
какие ждут нас перемены?
Какие примут нас века?
Какие смехом нас проводят?..
Живем, как будто в половодье…
Как хочется наверняка!

Польша здесь – символ гордой и обреченной независимости (Окуджава гордился польским происхождением жены),

триумфального поражения, иронического дилетантизма, и то, что кавказское достоинство и польская честь противопоставлены российскому доминированию и рабству, – послужило дополнительным аргументом для критиков из почвенного, а на деле – попросту антикультурного лагеря.

Окуджава рассказывал, что один из его друзей сказал – роман, мол, следовало назвать не «Путешествие дилетантов», а «Прогулки фрайеров». Что-то подсказывает мне, что никто из его друзей, даже самых давних, не позволил бы себе подобной колкости – а вот сам он, кажется, вполне мог так подшутить над собой; вскоре после окончания романа он посвятил жене стихи, многое в нем разъясняющие:

По прихоти судьбы – разносчицы даров —
в прекрасный день мне откровенья были.
Я написал роман «Прогулки фрайеров»,
и фрайера меня благодарили.
Они сидят в кружок, как пред огнем святым,
забытое людьми и богом племя,
каких-то горьких мук их овевает дым,
и приговор нашептывает время.
Они сидят в кружок под низким потолком.
Освистаны их речи и манеры.
Но вечные стихи затвержены тайком,
и сундучок сколочен из фанеры.
Наверно, есть резон в исписанных листах,
в затверженных местах и в горстке пепла…
О, как сидят они с улыбкой на устах,
прислушиваясь к выкрикам из пекла!
Пока не замело следы на их крыльце
и ложь не посмеялась над судьбою,
я написал роман о них, но в их лице
о нас: ведь всё, мой друг, о нас с тобою.
Когда в прекрасный день Разносчица даров
вошла в мой тесный двор, бродя дворами,
я мог бы написать, себя переборов,
«Прогулки маляров», «Прогулки поваров»…
Но по пути мне вышло с фрайерами.

5

Роман был опубликован в два приема – первая книга в 1976-

м, вторая два года спустя, отдельное издание в 1980-м (журнальный вариант – «Дружба народов», книжное издание – «Советский писатель») – и вызвал не просто споры, как прежние сочинения Окуджавы, но истинно кавалерийскую атаку Владимира Бушина. Статья «Кушайте, друзья мои, всё ваше», опубликованная в журнале «Москва» (№ 7, 1979), была лишь сигналом к долгой кампании – не только против Окуджавы, но и против многих его друзей и единомышленников, которые, с точки зрения «почвенного» клана, не имели права прикасаться к русской истории.

Вопрос о том, почему роман Окуджавы спровоцировал столь избыточную по пафосу, неприличную по тону и доносительскую по сути статью Бушина, разумеется, далеко не сводится к разнице вкусов и вообще понятен только в контексте литературной полемики второй половины семидесятых. Мы уже говорили, что в последней трети своей жизни Окуджава стал человеком без биографии (и пытался казаться человеком без свойств – то есть старательно прятал все личностные проявления, вычитал себя из жизни, реагируя только в крайних случаях); писать о нем в это время – значит писать главным образом о времени. Личность и творчество Окуджавы начинают вызывать в это время столь непримиримые оценки, что он поневоле оказывается в эпицентре всех крупных общественных потрясений. Он обладает свойством всего подлинного – вызывать либо восторг и обожание (часто чрезмерные, раздражавшие его самого), либо ничем не мотивированную ненависть, с которой мы и сталкиваемся в статье Бушина.

Распространенный термин «застой» – клевета на вторую половину семидесятых. Застой был в общественной жизни, в телевизоре, в экономике отчасти, – но уж никак не в культуре: все равно что назвать застойным расцвет Серебряного века, эпоху, которую в советской историографии называли болотом столыпинской реакции. На болоте идет бурная, хоть и гниловатая жизнь; в советской замкнутой теплице семидесятых происходило непрерывное интеллектуальное брожение, хоть и в специфической форме. Вражда западников и славянофилов достигла апогея. Окуджава оказался не вождем, конечно (вождистскими качествами обладал, но старательно их прятал), но знаменем западничества, либерализма, прогрессизма – все эти термины условны, псевдонимны, поскольку суть процесса была затемнена. Пора расставить акценты и сорвать маски.

На протяжении последних двухсот лет в России более или менее активно действовал антикультурный по сути проект, называвшийся то почвенничеством, то славянофильством, то

русской национальной идеей, – но не имевший отношения ни к русскому, ни к национальному, а по сути, и клевещущий на это национальное. Полемика западников и славянофилов тоже не имеет к этому проекту никакого отношения, поскольку шла она по другой линии: западники верили в представительскую демократию и линейный прогресс – славянофилы предпочитали монархию и доказывали нелинейность российской истории. Западники предпочитали христианство с его апокалиптикой – то есть с учением о том, что личность свободна, а история имеет начало и конец. Славянофилы считали, что личность есть лишь атом «мира», как называлась на Руси община, – а европейский путь действительно ведет к гибели человечества, а потому для России нежелателен. Спор этот не закончен по сей день, у обеих сторон хватает аргументов, в обоих лагерях были люди талантливые и бездарные, но эта дискуссия имеет характер метафизический и к мордобоям не приводит. Западники и славянофилы – как Гершензон и Розанов, Мережковский и Сергей Булгаков – могли вести между собою цивилизованные дискуссии и обедать за одним столом, и ничего страшного.

Но всякая идейная дискуссия отбрасывает тень – спор на уровне мелочных самолюбий и личных амбиций, полемику бездарности с талантом, силы с правом, и этот спор тоже маскируется под теоретический, хотя на деле представляет собой лишь месть бездарных – талантливым, а сервильных – свободным. Некоторая часть литераторов, считающих долгом обслуживать власть или откровенно примазываться к ней, считает себя славянофилами на том основании, что отрицает демократические свободы и настаивает на сильной руке. Любой талант для этой категории населения подозрителен, любой успех они готовы объявить дешевым и шумным, продуктивная работа представляется им грехом, ибо работать они умеют только плохо и медленно, что у них называется – «несуетно», «неторопко»; выражаются они косноязычно, но полагают это признаком близости к народу. Поскольку бездарность подобных авторов или идеологов вполне очевидна, они ищут легитимизации, пытаясь пробиться к власти либо навязывая ей свою помощь, как идеологическую (в оправдании расправ), так и методологическую (в их осуществлении). Больше всего на свете эта публика ненавидит культуру – то есть качественно сделанные вещи; в семидесятые годы спор между литераторами этого рода и их более одаренными коллегами шел вовсю, но маскировался под традиционную дискуссию западников и славянофилов. Так возникло ложное отождествление, сильней повредившее славянофилам (поскольку именно их отождествили с бездарями).

С почвенниками себя отождествили те, кто призывал к запретительству и расправам, кто предлагал власти свои услуги для закручивания идеологических гаек; в почвенники записывались те, кому нечем было гордиться, кроме имманентных, изначально данных признаков вроде происхождения. К настоящим «деревенщикам», литераторам круга Твардовского, – Можаеву, Залыгину, Астафьеву, – они опять-таки не имели касательства: их апология сельского быта была лишь протестом против городской культуры. Реальной сельской жизни они не знали вовсе – тому порукой невыносимо-фальшивые, слюняво-сусальные рассказы и повести о колхозном быте, наводнявшие «Наш современник» и «Молодую гвардию». Это был очередной реванш простоты – всегда подающей голос, когда культура достигает известной сложности, утонченности и влиятельности. Так было в тридцатые, так случилось и в семидесятые. Советская культура являла собой хоть и душную, и почти герметичную, а все-таки удивительную оранжерею: Трифонов, Распутин, Искандер, Стругацкие, Аксенов, Казаков, Тарковский, Шукшин, Авербах, Любимов, Эфрос, Василь Быков, Окуджава, Слуцкий, Самойлов, Битов, Вознесенский, Мориц, Высоцкий, Аннинский – это ведь я не назвал и четверти звезд первой величины, а были и вполне достойный второй ряд, и контекст, и планка; действие равно противодействию, и нужен был кто-то, чтобы этих персонажей осаживать, совать им палки в колеса, доносить… Борьба обречена была выйти на поверхность, и 21 декабря 1977 года в ЦДЛ состоялась дискуссия «Классика и мы» – с классикой, понятное дело, почти не соотносившаяся, если не считать классикой попытку привлечь патриотические мотивы к запретительной и доносительской риторике.

Я хочу подчеркнуть, что в литературе семидесятых годов боролись не западники и славянофилы (Трифонов – ни минуты не западник, Тарковский – подавно), не «советчики» с «антисоветчиками» (Самойлов был вполне советским и даже имперским, Эфрос – весьма правоверным), даже не русские с евреями (Искандер – перс, Любимов – русский, Казаков – русский, Битов – и подавно). Боролись озлобленные, завистливые и сервильные – с независимыми и талантливыми; провинциальные – со всемирно знаменитыми; мелкомстительные – с благородными. Впоследствии, когда все упростилось и оранжерея рухнула, все смешалось в доме Облонских, и масса бездарей, замаскировавшись под свободолюбцев, перебежала в лагерь так называемых «западников», «горожан», диссидентов и пр. Но никакими диссидентами все эти литераторы, которых в семидесятые травила литературная чернь, – опять-таки не были, и

сами диссиденты относились к ним весьма настороженно. Происходила борьба холуйства и таланта – в чистом виде, и любые сегодняшние попытки представить дело как идеологический конфликт – ни к чему не ведут: тексты есть, и они говорят за себя.

Претензии Бушина к Окуджаве прямо не формулируются. Сначала следует несколько фактических придирок, оказавшихся вдобавок дутыми (Бушин утверждает, что револьвер «ле-фоше» в 1851 году еще не выпускался, – Окуджава в книжном издании специально делает сноску, что изобретатель револьвера подарил Мятлеву опытный экземпляр, а потом находит подтверждение тому, что «лефоше» преспокойно существовал уже в конце сороковых…). Затем – откровенное доносительство: все это с намеком, все не просто так!.. Видим, уважаемый, что с намеком; но ведь не подкопаешься. Формально-то у нас роман про николаевское царствование, нет? И тогда рецензент разражается откровенной, ничем не мотивированной бранью, потому что не фактические ошибки его злят и не грузинское даже происхождение Окуджавы, который смеет тут лезть в нашу русскую культуру, а пафос его книги, да-с, он самый-с, не спрячешься. Именно эта страстная мольба: дайте человеку быть человеком, ну что вы, в самом деле! А он не должен быть человеком, он должен служить; и на первом плане у него должна быть не любовь (ассоциирующаяся у запретителей исключительно с похотью), а интересы отечества; и служение этим интересам должно выражаться не в свободном и независимом творчестве, а в удушении всего живого, что видится вокруг, потому что только в этом и есть истинное величие, а главное – только это и создает в обществе атмосферу, при которой ничтожествам комфортно. Окуджава все это очень хорошо понял и ответил Бушину – и не только ему, разумеется, – изящным стихотворением 1983 года:

Кого бояться и чего стесняться?
Всё наперед расписано уже.
Когда придется с критиком стреляться,
возьму старинный «Лефоше».
За позабытым Спасом, что на Песках,
разметим смертный путь.
Средь аргументов между нами веских
ему прицелюсь в грудь.
Вот он стоит, похожий на лакея,
уставясь трехлинеечкой в меня,
хозяин и Арбата, и Лицея,
и прошлого, и нынешнего дня.

Он не спешит, заступничек народный,
на мушку жизнь мою берет,
и «Лефоше» мой, слишком благородный,
не выстрелит, я знаю наперед.
Там, за спиной, – чугунная ограда
кругла как мученический венец…
А благородство – это ль не награда,
в конце концов, за поздний сей конец?

В 1984 году, отвечая на анкету «Юности» о критике, на вопрос о критиках, чьи отзывы повлияли на его творчество, Окуджава ответил: «Статьи В. Бушина. Читая их, я убедился, что стою на правильном пути». Статьями Бушина, однако, дело не ограничилось. «Литературная Вандея» вела атаку всерьез: шла борьба за влияние в литературе, за право диктовать остальным, и напрасно Станислав Куняев пытается сегодня сделать вид, будто власть склонялась на сторону «горожан», игнорируя, а то и притесняя «русскую партию». «Русская партия», присвоившая себе это звание, тем и отличалась от оппонентов, что пыталась предложить ЦК КПСС готовую репрессивную программу и строчила туда доносы, а их враги никаких доносов не писали. Куняев начал потравливать Окуджаву давно – еще в 1968 году опубликовал в «Литературной учебе» статью «Инерция аккомпанемента», доказывая, что стихи Окуджавы на бумаге теряют все обаяние; тогда ему возражал Г. Красухин.

Не сказать, чтобы Куняевым руководила зависть: поэт он вовсе не бездарный, и сам Окуджава в 1961 году рекомендовал его рукопись Калужскому книжному издательству. Тут была вражда идейная – вражда все той же викинговской холодной бесчеловечности к окуджавовской жалости, иронии, милосердию; вражда имперского мышления ко всему живому. В последние годы «застоя» Куняев, а потом и Татьяна Глушкова ведут на Окуджаву прицельную атаку со страниц «Нашего современника», а Куняев упоминает его как скрытого диссидента и глубоко антирусского литератора в неоднократных обращениях в родной ЦК. Этот факт становится широко известен, и Давид Самойлов пишет – и публикует в «Литературной газете» в 1982 году! – такие стихи:

Публицист Сыгоняев,
Поэтесса Слепцова
Написали донос
На поэта Купцова…

Купцов – прозрачный псевдоним: в стихах упомянуто, что он «все играл и играл на гитаре». Самойлов прячет Окуджаву под фамилией, нарочито далекой от настоящей, но всем все понятно, – и критическая атака на «Путешествие дилетантов» лишь укрепляет позиции книги: роман был одним из популярнейших в семидесятые годы, да и теперь его регулярно переиздают и перечитывают.

Окуджава рассказывал (бог знает, от кого он это слышал), что Андропов во время смертельной болезни просил читать ему вслух «Путешествие дилетантов».

Стало быть, что-то понял.

Глава третья
«ЗВЕЗДА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ»

1

В 1975 году Окуджава написал два стихотворения, ставших вскоре знаменитыми песнями – правда, на чужую музыку. Пожалуй, они могли соперничать только с маршем из «Белорусского вокзала» – их пели решительно все, не особо вдумываясь в смысл. Они почти сразу оторвались от фильмов, в которых впервые прозвучали: в первом случае – от колхозной кинодрамы «От зари до зари», во втором – от исторической драмы «Звезда пленительного счастья», ставшей, на мой взгляд, вершиной творчества Владимира Мотыля. Помню, как в одном московском доме вскоре после выхода пластинки 1979 года «Песни из кинофильмов на стихи Булата Окуджавы» хозяева говорили о «Песне кавалергарда»: «Любимая песня всего пятого "Б"». Что мог пятый «Б» понимать в декабризме вообще и в кавалергардах в частности – совершенная загадка, однако столь же отчетливо помню я и зрительные залы, где записывали «Кавалергарда» на портативные «Электроники», и регулярные показы фильма (с субтитрами!) по третьему каналу: прошедший вторым экраном и вообще с трудом пробившийся к зрителю, он регулярно демонстрировался для глухонемых. В этом была какая-то мрачная ирония – картина, чуть ли не главной героиней которой была песня Окуджавы на гениальную музыку Шварца, была субтитрирована почти сразу после выхода и предназначалась тем, кто этого романса услышать не мог. В рецензии Станислава Рассадина говорилось, что в фильме, «изо всех сил пытающемся быть историческим», только и было подлинно исторического, из той эпохи, что песня про кавалергардов; с этим можно не согласиться, но нельзя отрицать того факта, что без песни фильм не состоялся бы. Эта картина заслуживает отдельного разговора, поскольку для середины семидесятых она была одной из ключевых.

Олег Осетинский – автор сценария, впоследствии переработанного и самим Мотылем, и его соавтором еще по «Белому солнцу пустыни» Марком Захаровым, – задумывал трилогию о вершинах российского духа: Ломоносов, декабристы, Циолковский. Все три фильма осуществились, хоть и со значительными отступлениями от замысла; для Осетинского, по

собственному его признанию, наиболее важны были в фильме не декабристы, а именно их жены, как сценарий первоначально и назывался. К декабризму, особенно к идейной его стороне, можно относиться по-разному, но жены, поехавшие в Сибирь, – героини беспримесные и беспримерные. Из кинопоэмы об античном подвиге у Мотыля получился фильм не только и не столько о женах – и не о декабризме вообще, – но о том, как платит герой за свои романтические порывы. Рискнем сказать, что эта тема у Мотыля – сквозная, начиная с «Жени, Женечки и „катюши“», где Женя Колышкин поплатился за свой детский романтизм не только своей, но и чужой жизнью. Свою цену платит и Верещагин в «Белом солнце пустыни»: вырвавшись из полусонного существования, вернув себе повадки и облик героя, – он взрывается вместе с катером. Но «Звезда пленительного счастья» – фильм, в котором цена расплаты за подвиг выходит на первый план, становится лейтмотивом. Наиболее значима здесь реплика Николая I, блистательно сыгранного Василием Ливановым: «Вы думаете, что вас расстреляют, что вы будете интересны? Я вас в крепости сгною».

Вот об этом и картина – о некрасивой расплате за красивый порыв. Все в фильме служит единому замыслу – в том числе резкий диссонанс между первой и второй сериями. На первый план выдвинулась история о кавалергарде Анненкове (Игорь Костолевский) и его подруге, модистке Полин Гебль (Эва Шикульска). Этот сюжет, начинавшийся в лучших романтических традициях, постепенно погружался во все более мрачную и гнетущую атмосферу; путь в Сибирь оказывался не только тяжек, но и унизителен; в финале картины героинь встречал забор вокруг острога, и чаемое свидание с мужьями, возвращавшимися с работ, оказалось стремительным. Все по Некрасову, точно изложившему французские записки Волконской: «По-русски меня офицер обругал, внизу ожидавший в тревоге, а сверху мне муж по-французски сказал: „Увидимся, Маша, – в остроге“». «Звезда пленительного счастья» в 1975 году была исключительно актуальным фильмом – декабристские и народовольческие аллюзии в культуре того времени вообще распространены, поскольку легальные тактики взаимодействия с властью исчерпаны, и не диссидентствуют только дети, да и о тех ходит анекдот, что если нужно заставить ребенка прочитать «Войну и мир» – верней всего перепечатать ее на машинке и дать на одну ночь. Окуджава, впрочем, народовольцев не жаловал, декабристы были ему милей. На концерте 1985 года он сказал: «Если говорить, допустим, о декабристах, то они меня привлекают прежде всего тем, что – в отличие, допустим, от шестидесятников,

от народовольцев – они были людьми неозлобленными. Потом, они были людьми бескорыстными. Они ведь не ради власти совершали то, что они совершали: они, наоборот, рубили сук, на котором сами сидели. Они ведь были дворяне все, и богатые. Они готовы были поступиться своим богатством ради счастья других. Вот это бескорыстие мне в них очень симпатично. Хотя не могу сказать, что все их взгляды я разделяю и с ними во всем согласен».

Фильм не столько воспевает инакомыслие, мужество и верность долгу, сколько предупреждает о последствиях: не обольщайтесь, это будет вот так. Долго, страшно и некрасиво. Без отзвука и сострадания, а то и при брезгливом изумлении благонадежного большинства. Не зря финальные титры шли именно на фоне желтого острожного забора. Ехали, ехали и приехали.

В том и дело, что песня, как и фильм, – предупреждение, прямо обращенное к пылкой молодости: не давайте обманчивых посулов и пышных клятв, все страшней и серьезней. «Не обещайте деве юной любови вечной на земле» – ибо нет ничего вечного, даже если кажется, что «все как будто на века». Если же решаетесь на подвиг – будьте готовы к тому, что он останется неоцененным, что вместо награды вас ждет «крест деревянный иль чугунный», а то и безвестная могила на Голодае. «Звезда пленительного счастья» в контексте 1975 года – фильм-предупреждение, урок для тех, кто решился.

Музыка Шварца была решена в том же ключе: начавшись блистательным и торжественным оркестровым проигрышем, она становилась с каждым куплетом все элегичней, все камерней – а ближе к финалу и тревожней; основная тема звучала уже не в праздничной скрипичной аранжировке – ее вела электрогитара, вступали далекие трубы, во втором куплете – меланхолические духовые; и все это – на фоне ритм-гитары, неотступно звучащей на заднем плане: то ли поступь судьбы, то ли конский скок, то ли замирающие сердечные удары.

Нельзя не похвалить такт Владимира Мотыля, заказавшего Окуджаве две песни, но оставившего в картине одну (хотя в титрах так и сказано – «тексты песен»): вторая, «Веселая кавалергардская», никогда не печаталась. Окуджава ее прочел со сцены единожды, на концерте 1981 года – воспроизводим текст по этой расшифровке:

На Галерной ночью скверной
Было множество питья,
Но по азбуке примерной

В караул был послан я.
Пики, шпаги, алебарды…
Дурачье кавалергарды!
На Галерной пьют вино,
А в душе моей темно.

На Садовой ночью новой
Вистовали, как назло,
Бал держал гусар бедовый,
И семеновцу везло.
А в руках кавалергарда
Дурака сваляла карта:
На Садовой туз бубен,
Проигравший – выйди вон.

А на Пряжке за промашки
Был судьбой я отогрет
И всю ночь играл в канашки
С Аделиной тет-а-тет.
Сколько надобно азарта
Ублажить кавалергарда!
Она гордой не была,
Попросил – и все дела.

Я бы рад с врагом сразиться
И погибнуть в том бою,
Кабы знать, что та девица
Будет ждать меня в раю.
Что там шпаги, алебарды…
Молодцы кавалергарды!
Как дела у вас в полку?
А у нас мерси боку.

Стилизация прелестна и точна, спору нет, – но с «Романсом кавалергарда» ее не сравнишь. Может, она и добавила бы некий штрих к характеру Анненкова, но утяжелила бы картину.

2

Вторая знаменитая песня 1975 года, по воспоминаниям Окуджавы, сочинялась для фильма Николая Губенко (кстати, мужа той самой Жанны Болотовой, адресатки «Смоленской

дороги»), но потом ему не пригодилась; музыку к ней писал сначала Марк Минков. Эти сведения, сообщенные в интервью Михаилу Баранову, нуждаются в уточнении: в 1971 году Губенко выпустил фильм «Пришел солдат с фронта» (по сценарию В. Шукшина и рассказу С. Антонова) – и там, в фильме о возвращении с войны к разоренной деревне и погибшей жене, песня была бы вполне уместна, но композитором этого фильма был не Минков, а В. Овчинников. Если «Бери шинель» действительно была заказана для этой картины, это уточняет датировку. Согласно воспоминаниям Окуджавы, песню с музыкой Минкова услышал Валентин Левашов (1915–1994), известный композитор, худрук хора имени Пятницкого. С его музыкой песня и прославилась, впервые прозвучав в финале фильма «От зари до зари».

Почти не было концерта, посвященного Победе, на котором бы ее не пели. В 1975 году, с тридцатилетия Победы, начинается официальный культ войны, она становится главным советским мифом, особенно актуальным в связи с растущими расколами в обществе: универсальных ценностей, почитаемых всеми, практически не осталось. На фоне неразличимых советских песен о войне, в избытке сочинявшихся в семидесятые, истинную всенародную любовь в юбилейном году заслужили две: «День Победы» Давида Тухманова и «Бери шинель». Первая – благодаря выдающейся композиторской удаче (текст В. Харитонова выглядел стертым), вторая – в основном благодаря тексту, хотя и Левашов оказался на высоте. Окуджава иногда пел эту вещь (не забывая оговаривать авторство музыки): это единственный случай (кроме романса Верещагина), когда он включал песню на чужую музыку в собственный репертуар.

Из всех произведений Окуджавы это – наиболее фольклорное, выдержанное в традиционной стилистике плача с обязательным обращением к погибшему: встань, открой очи, посмотри на нас, осиротелых, и т. д. Четко выдержана двучастная композиция – по первым трем строфам никак не догадаешься, что автор обращается к мертвому однополчанину. Здесь задается главный контраст песни – мир, счастье, долгожданное возвращение; герой убит в последний день войны – «Неужто клясться днем вчерашним?». Подчеркнуто будничная интонация зачина – «А мы с тобой, брат, из пехоты, а летом лучше, чем зимой» – не наводит на мысль о смерти, о прощании: вон как все наладилось, погляди, и скворцы вернулись. но вернулись на пепелища, «к золе и пеплу наших улиц», так что контрапункт выдерживается и здесь. День Победы был еще и днем скорби, днем последнего расставания с падшими, о чем первым написал Твардовский в горчайшем своем

стихотворении «В тот день, когда окончилась война». Пока она длилась – они были словно рядом; наступившая мирная жизнь отделила их от живых окончательно.

В этой общей фольклорной стилистике органична и строчка «А ты с закрытыми очами» – для интонационного строя плача подходит высокое слово «очи». Истинно фольклорным выглядит и финал, вносящий особую ноту в этот плач по убитому однополчанину: окончательное расставание не отменяет родства, всеобщности, братства. «Мы все войны шальные дети – и генерал, и рядовой»: война все списывала – мир всех уравнял. Теперь они – и генерал, и рядовой – выпущены в непредсказуемую жизнь, еще вчера представлявшуюся главной мечтой, а теперь – непонятную и пугающую; субординация отменена, все окончательно и бесповоротно равны. Это напоминает о первом опубликованном стихотворении Окуджавы «До свиданья, сыны!» – где, при всем ученичестве и очевидной слабости текста, наличествовал уже вечный окуджавовский контраст: радость – и тревога, облегчение – и смутное будущее. Двойчатки, двойчатки; но эта еще и демонстрирует, как разительно поэт вырос за тридцать лет, не утратив ни простоты, ни лексической нейтральности, ни подчеркнутой скромности в средствах. У иных авторов между ранним и зрелым творчеством – бездна, а вот читая подряд эти два сочинения, охотно веришь, что написал их один человек, пусть и освободившийся с годами от необходимости соответствовать советскому шаблону. Глядишь, если б тогда нашлось кому положить «Сынов» на музыку – страна запела бы.

Фольклор – великий примиритель: в его лучших образцах праздник и траур не просто соседствуют, а сливаются, и не зря во всяком русском празднестве столько грозного и пугающего, а во всяком страхе и грусти – столько самоутешений, презрения к судьбе и умения вдруг подмигнуть ей. Сочетание счастья и скорби, выстраданного отдыха от долгого военного труда – и вечной, окончательной разлуки с павшими: на этом скрещении держится песня, мгновенно ставшая народной. Слова «Бери шинель, пошли домой» тут же ушли в пословицу – и никто уже не обращал внимания на явный анахронизм: уходили-то летом, в летней форме, в гимнастерках, откуда шинель? Но фольклор за точностью не гоняется.

Интересна трактовка Леонида Дубшана – петербургского филолога, которому принадлежат лучшие, на вкус автора этих строк, статьи о поэтике Окуджавы: «Момент этот можно было бы счесть риторическим и лишь случайно напоминающим евангельский эпизод, где Иисус говорит ученикам: „Лазарь друг наш уснул, но Я иду разбудить его“. Затем обещает сестре

умершего, Марфе: „Воскреснет брат твой“. И подойдя к пещере, взывает громким голосом: „Лазарь! иди вон“. И умерший встает (Ин. 11, 12, 23, 43, 44). Но вот еще одно стихотворение, 1959 года, – „Звезды сыплются в густую траву…“, где деревня, и тарахтят трактора, и поют соловьи, и живет прекрасная Марфа. А называется деревня – Лазаревка: „Я в деревне Лазаревке живу, вдоль по Лазаревке странствую.“ Может быть, чудом уцелев на войне, Окуджава и ощущал себя таким вот жителем таинственной Лазаревки, страны воскресших» (далее Дубшан цитирует песенку о кузнечике, посвященную Киму, где воскрешение из мертвых упоминается как прямая задача поэзии).

Очень может быть, что Окуджава ничего подобного в виду не имел, хотя отмеченное Дубшаном сочетание двух имен – Лазарь и Марфа – более чем красноречиво. Однако нет сомнений, что призыв «Вставай, однополчанин!» имеет христианскую природу: дело искусства – воскресить всех мертвых, дать им вторую жизнь.

3

В 1974 году Окуджава написал сразу два песенных цикла – после долгой паузы, когда казалось, что возвращения к стихам не будет вовсе; это чистая стилизация, заказная работа, но в заказах иногда проговариваешься откровенней, чем в исповедальной лирике. Сам он оценивал эти песни как «средние», сделанные на чистом ремесле: представляя в чеховском музее цикл песен к «Приключениям Буратино», пояснял, что чувствует себя профессионалом. «Могу, конечно, засучив рукава.» Между тем получилось так весело и лихо, что авторское удовольствие при сочинении этих песен очевидно: сама эпоха, конечно, взывала к стилизации (отсюда и страшное количество исторической прозы, построенной на аналогиях), к засахариванию, маньеризму – но и в маньеризме нет ничего дурного. Окуджава редко играет своими чисто профессиональными возможностями – однако стилизатор он прекрасный, вся его историческая проза писана ажурным языком писем XIX века; и эта радость мастерства пронизывает «Соломенную шляпку» и «Приключения Буратино», две безделицы, не лишенные, однако, автобиографического подтекста.

Водевиль Эжена Лабиша «Соломенная шляпка» до такой степени лишен содержания и смысла, что представляется идеальной поделкой для семидесятнического (впрочем, только ли?) телеэкрана. Рантье Фадинар намерен жениться, его лошадь сжевала соломенную шляпку некоей дамы, под угрозой дуэли с ее

кавалером Фадинар должен немедленно достать точно такую же шляпку, он сбивается с ног, ищет ее везде – а она подарена ему на свадьбу, вообразите, какое совпадение. Весь этот комический идиотизм – смешной главным образом потому, что первоклассным актерам в нем решительно нечего делать, и они дополнительно измываются над ничтожным материалом, – растянут на две серии и прослоен песнями Окуджавы и Шварца, из которых наибольшую известность стяжали две. Первая – «Песенка о несостоявшихся надеждах» (воспроизводящая на новом, травестийном уровне трехступенчатую схему «Песенки о моей жизни»). Вторая – в исполнении Андрея Миронова – стала его многолетним концертным хитом и опять-таки ушла в фольклор. Помните – «Иветта, Лизетта, Мюзетта, Жанетта, Жоржетта…»? Впрочем, недурна и свадебная песенка – «Лакей кружится…». Конечно, Окуджава не умел так отдаваться заказной работе, как Ким, – вообще часто вдохновляющийся чужими темами, – но в поздних стилизациях он не менее обаятелен, чем в своей ранней безыскусности.

Что касается «Золотого ключика», за экранизацию которого взялся на «Беларусьфильме» Леонид Нечаев, тут было и нечто личное: эту книжку и фильм 1939 года Окуджава любил с детства. Он рассказывал, что песни отрицательных персонажей получились у него убедительней, а положительного Буратино у него в конце концов отобрали и отдали Юрию Энтину; правду сказать, песни Окуджавы полны такого сардонического юмора, что в детском фильме прозвучали бы диссонансом. Буратино у него поет нормальные куплеты беспризорника:

Какой несчастный случай
Завел меня в туман!
К Мальвине приставучей
Попался я в капкан.
Все арифметики ее
И все грамматики ее
Меня замучали и портят настроение мое.

Не буду умываться
Водою ледяной!
Пускай меня боятся,
Обходят стороной.
Все умывальники ее
И утиральники ее
Меня замучали и портят настроение мое.

Ха-ха, какие страсти!
Невежлив я – так что ж?
Из этих ваших «здрасьте»
Рубашку не сошьешь.
Все эти цирлихи ее
И все манирлихи ее
Меня нервируют и портят настроение мое.

Буратино, которого «нервируют» цирлихи-манирлихи, напоминает скорей о классическом московском Гавроше – похожие куплеты Окуджава сочинил когда-то для фильма «Кортик» по повести своего старшего друга А. Рыбакова: «У Курского вокзала стою я молодой, подайте Христа ради червончик золотой.» Что касается песни Мальвины, эту арию Окуджава превратил в язвительное издевательство над прекраснодушными интеллигентскими мечтаниями:

Ах, если б Карабас, вставая, чистил зубы,
Дружил бы с мылом и водой —
Он бороду бы сбрил, не выглядел столь грубым,
А был бы милый и простой.

Ах, если б Карабас с грамматикой был дружен
И книжки умные листал —
Его свирепый нрав ему бы стал не нужен,
Он нас бы мучить перестал!

Ах, если б Карабас мог не от зла слепого,
А от любви сойти с ума —
Я первая тогда, не помня зла былого,
Ему поверила б сама.

Но он, разумеется, останется Карабасом, даже если влюбится и сбреет бороду – чего прекраснодушные Мальвины всех времен не желают понимать, всё надеясь цивилизовать своих мучителей. Впрочем, «да здравствует наш Карабас удалой, приятно нам жить под его бородой, и он никакой не мучитель – он просто наш друг и учитель». Этот кукольный хор попал в картину.

Конечно, Окуджава не пытается протащить фронду под видом детской сказки – его намерения серьезнее. Он усматривает в «Золотом ключике» метафору дряхлеющего общества с его кукольными порядками и торжеством жулья: для сладкой парочки – Алисы и Базилио, которых чудесно сыграли Ролан

Быков с молодой женой Еленой Санаевой, – сочинена едва ли не лучшая песня цикла, гремевшая в семидесятые со всех проигрывателей. Правда, музыка Окуджавы была отбракована – вместо тихого, почти застенчивого мошенничества в ней зазвучало громкое, ликующее, артистичное бахвальство; у Окуджавы вышел конфликт с Алексеем Рыбниковым, который жестко отобрал всего пять из десяти написанных песен, да еще и отбросил в дуэте последний куплет – но нельзя не признать, что песня вышла эффектная. «Какое небо голубое, мы не сторонники разбоя» – готовый гимн как позднего СССР с его слащавой миролюбивой риторикой, так и хозяев жизни нынешней России.

«Золотой ключик» – вообще сказка непростая: в ней усматривали и пародию на Блока, и шарж на Сталина, и скрытую автобиографию. Для Окуджавы это прежде всего история о бунте одной из кукол, отказавшейся играть по правилам, – и потому, сочиняя этот цикл, он испытывал то же радостное освобождение, с каким импровизировал первые песни в конце пятидесятых. Тогда он научился говорить от собственного лица и наслаждался новыми возможностями – теперь увлекался стилизацией и театром, мимо чего прошел в молодости. Личных же высказываний в песнях семидесятых годов не будет вовсе: наиболее значительные сочинения этого десятилетия – их всего три – тоже написаны от чужого лица.

Глава четвертая
«СУМЕРКИ, ПРИРОДА»

1

«Старинная солдатская песня» написана осенью 1973 года, посреди долгой поэтической паузы, в разгар работы над «Путешествием дилетантов»; прозвучала она в фильме Николая Кошелева «Грибной дождь» (1982) – без особенной связи с содержанием, там ее поют выехавшие на природу сотрудники типографии. Из всех песен семидесятых годов эта стала наиболее популярной – редкие проводы в армию или, напротив, встречи оттуда обходились без нее; существовали апокрифы о том, что отдельные интеллигентные командиры взводов умудрялись разучивать эту песню как строевую и даже топать под нее на смотрах. Тем более удивительно, что на солдатскую песню это сочинение похоже меньше всего. Образцы веселых солдатских песен у Окуджавы были – скажем, «Аты-баты, шли солдаты» (1974, для одноименного фильма), были и трагические – скажем, песня для «Белорусского вокзала» или «Ах, война, она не год еще протянет»; но эта песня явно совсем другого, несуществующего полка – то ли от имени стареющего «потерянного поколения», то ли от лица редеющего полка «фраеров», мастеров в искусстве и дилетантов во всем прочем. Размер – шестистопный хорей в первой строке, пятистопный во второй – никогда в солдатских песнях не встречался, некоторое сходство имеет лишь с нравившейся Окуджаве песней «Любо, братцы, любо» – но она-то уж никак не марш:

Любо, братцы, любо, любо, братцы, жить —
С нашим атаманом не приходится тужить…

Да и вообще не было в русской литературе до Окуджавы ни одного стихотворения, выдержанного в этой метрике, с усеченной четной строкой – а вот поди ж ты, кажется, что только этим размером и можно писать солдатский фольклор. В этом и заключается главный феномен Окуджавы: стоит ему в чем-то оказаться первым – и сразу кажется, что так было всегда. И петь под гитару естественно, и напоминать с иронией о простых вещах – чуть не всеобщая практика, и представить другой ритм у старинной солдатской песни уже невозможно: «Отшумели песни

нашего полка, отзвенели звонкие копыта. Пулями пробито днище котелка, маркитантка юная убита».

Впервые опубликованная в июле 1982 года в «Уральском следопыте», эта вещь вошла во второй диск-гигант, выпущенный на фирме «Мелодия» в 1978 году. Она очень вовремя появилась – смысл ее столь широк, что на себя ее в семидесятые примерял каждый. Универсальность ее – а отсюда и популярность – проистекала от того, что в Советском Союзе в семидесятые годы ощущение исчерпанности, иссякания, торможения было всеобщим; мертвенный застой, как принято было обозначать эту эпоху впоследствии, настал позже, тогда уж никакого, даже иллюзорного, движения не просматривалось. Страна на глазах переставала быть великой и становилась смешной. С этой страной – при всех неизбежных прозрениях и претензиях – Окуджава себя все еще отождествлял, и потому тема войны у него еще возникала: воюют ведь за Родину, война предполагает наличие общих ценностей. «Старинная солдатская песня» – печальная констатация тщетности войны, но не любой, а вот этой конкретной: все тянется слишком давно, все до смерти надоело. «Нас немного, и врагов немного». Воевать уже и не за что – все давно забыли, за что, – и не с кем. «Для чего мы пишем кровью на песке? Наши письма не нужны природе». Природа у Окуджавы, как мы помним, – частый псевдоним Бога, приемлемый для атеиста. В начале войны так не скажешь – тогда-то все знают, за что воюют и кому нужна кровь; но все изживается, деградирует, сквозит. В замирающем, деградирующем социуме все процессы подсвечены закатным солнцем, даже и в любви появляется априорная, заранее угадываемая обреченность – вот почему тогда столько было фильмов о любви поздней (от «Старомодной комедии» до «Времени желаний»). Общество старело на глазах, лишалось стимулов и целей – такие настроения господствовали и в верхах (только мало кто признавался), и в диссидентских кухнях. Всё дышало на ладан, шло на спад; и Окуджава спел об этом за всех, не разделяя граждан обреченной страны на правых и виноватых. Все обречены. Нас немного, и врагов немного.

Главное – что и просвета никакого нет. Новые поколения лягут в том же перелеске, «все должно в природе повториться» – замкнутый, природный цикл истории неизбежно поведет к новым бессмысленным жертвам, и дезертировать, даже появись такое желание, – некуда. Этой песней Окуджава похоронил – по крайней мере для себя – страну, с которой соотносил себя очень долго, почти до пятидесяти. «Старинной солдатской песней» он с нею не то чтобы попрощался, но признался в утрате связи; умирать больше не за что. Окончательно этот разрыв был

зафиксирован шесть лет спустя.

Между тем почти одновременно Окуджава пишет еще одно военное сочинение – «Батальное полотно» (1973), которого мы уже бегло касались, говоря о конфликте (вполне осознанном) музыки и текста в лучших его сочинениях. «Батальное полотно» – одна из самых известных его песен, но не все помнят, что в первом варианте были четыре последние строчки, впоследствии отброшенные:

Сумерки погасли. Флейта вдруг умолкла. Потускнели краски. Медленно и чинно входят в ночь, как в море, кивера и каски. Не видать, кто главный, кто слуга, кто барин, из дворца ль, из хаты, все они солдаты, вечностью богаты, бедны ли, богаты.

Окуджава ни разу не спел их, но иногда читал на концертах – пока у песни еще не было музыки, появившейся позже (Эйдельман летом записал в дневник, что Окуджава прочел ему эти стихи и намеревался посвятить, а в качестве песни «Полотно» исполнялось с 1975 года). Эти строчки окончательно проясняют контраст, на котором все держится. Что все они, от императора до генералов, входят в ночь – понятно; контраст как раз в том, что входят «медленно и чинно», с полным сохранением парадного порядка. Это подспудное настроение – стройный порядок, спускающийся в хаос, парад, сходящий в ад, – вышло затем на поверхность в двух песнях Михаила Щербакова, которого сам Окуджава считал наиболее талантливым представителем авторской песни в восьмидесятые-девяностые (и в этом с ним нельзя не согласиться). Сам Щербаков отрицает сознательную аллюзию на «Батальное полотно», но не исключает внутренней, подсознательной связи обоих текстов с окуджавовским первоисточником. Рассмотрим обе эти вариации, написанные на одну, в сущности, тему: парадный спуск в ад. Тем более что первая из них («О том и речь», 1990) содержит прямую отсылку к финальной строфе «Батального полотна»: «Мы солдаты».

О том и речь, что мгла и тишина речам не помеха.
Простор открыт, и можно толковать о нем бескорыстно.
Но паче слов, ясней, чем голоса, слышны в эту пору
крыла богинь, резцы нетопырей, шаги пехотинцев…

Бродячий цирк уныло пересек черту городскую
и едет прочь, вполголоса сквозь сон браня бездорожье.
Для колеса – верста равна версте, ему всё едино:
пески, селенья, горы, города, леса, водопады…

Ничто, ничто не сгинет без следа, никто не исчезнет.

Спустя века всех вычислит и воссоздаст реставратор.
Всему, всему отважный архивист вернет цвет и образ,
дела учтет и лица восстановит все. Кроме наших.

Здесь трагедия усугубляется тем, что – «ничто не сгинет без следа», кроме главных героев, от лица которых и произносится весь этот тревожный монолог. Память остается от всех, кроме солдат, стройными рядами, в безупречном походном порядке исчезающих в небытии. Бессмертны все, кроме тех, кто обречен на бесследную и беспамятную гибель с самого начала: от солдата не остается ни дворца, ни мавзолея, ни статуи, ни предания. В лучшем случае – батальное полотно (в песне Щербакова, впрочем, отброшена и эта надежда: если у Окуджавы герои только «входят в ночь», то в позднейшей песне они уже движутся в ночи, в которой по определению нет соглядатая; у Окуджавы они «вечностью богаты», у Щербакова – вечностью отвергнуты). Еще наглядней эта же картина в песне, написанной в том же 1990 году, – «Descensus ad inferos» («Сошествие во ад»):

Вот изобретенная не мною и не мне
принадлежащая, цветная и наглядная вполне —
как пасть вампира —
картина мира.

В центре композиции, меся дорожный прах,
босая девочка идет туда, где тонут в облаках
огня и смрада
ворота ада.

Смутны и круглы, как у закланного тельца,
ее глаза – и портят несколько монгольский тип лица,
в чем азиаты
не виноваты.

Десять крокодилов, двадцать гарпий, тридцать змей
и сорок ящериц унылой свитой тянутся за ней
в порядке строгом
по всем дорогам.

Ужас неизбежной кары, страх пяти секунд
перед концом – известен даже этим монстрам, что текут
за нею следом.
А ей – неведом.

…Тут бы полагалось мне промолвить что-нибудь
на тему высшей справедливости, однако увильнуть
от главной темы
умеем все мы.

Все мы, находясь по эту сторону стекла, —
лишь наблюдатели, не больше. Я из общего числа
не выпадаю,
я наблюдаю…

Здесь параллель усиливается тем, что автор, как и Окуджава, описывает картину – правда, в отличие от Окуджавы, вполне конкретную (фрагмент «Страшного суда» Босха, хотя и домысливая детали). Сходство заключается в том, что «картина мира», как она увиделась Щербакову, в 1990 году в самом деле была удивительно наглядна – правда, к воротам ада в порядке строгом двигался уже не император со свитой, а крокодилы и гарпии (заметим, однако, что слово «свита» появляется и здесь). Правду сказать, спускающаяся в ад свита выглядела в 1990 году скорей по-щербаковски, нежели по-окуджавовски. Парад спускался в ад, империя уходила в небытие, и сказать что-нибудь по поводу высшей справедливости было в самом деле невозможно – все это было справедливо, конечно, но совершенно безрадостно. Сказать «так им и надо» легче всего, но ведь девочке приходится идти туда с ними и во главе их – тут уж вполне по-блоковски: «Есть одно, что в ней скончалось безвозвратно, но нельзя его оплакать и нельзя его почтить»: вместе с этим унылым строем, простите за двусмысленность, гибнет и то единственное, что его оправдывало.

Общая же тема этих трех текстов, связанных не только общей лексикой и отсылками к живописи, но и сквозной фабулой, – нисхождение порядка в хаос, растворение в нем; стройный строй, нисходящий в бездну (забвения ли, безвременья ли). Окуджава уловил это раньше всех – аналогии между гибнущей царской и гибнущей же советской Россией начались позже, когда историки, беллетристы и кинематографисты сосредоточились на «последних днях императорской власти», когда почти одновременно граду и миру явились «Двадцать три ступени вниз» Касвинова, «Нечистая сила» («У последней черты») Пикуля и «Агония» Климова. Еще в 1973 году он написал песню о параде, уходящем в ночь, о триумфе хаоса, поглощающего военизированный порядок, – в 1990 году другой поэт увидел это отчетливей, ибо распад уже скалился вовсю. Вне зависимости от

авторских намерений, которые всегда субъективны, оба поэта зафиксировали один и тот же процесс. Финал его мы наблюдаем сегодня – гарпии рвутся наружу, – но из ада обратной дороги нет, да вдобавок за время пребывания там они превратились в такое, что выводить их оттуда себе дороже – смирись, Орфей.

2

Едва ли не самой известной песней Окуджавы в восьмидесятые был «Портленд», он же «Пиратская лирическая»: редкое студенческое застолье обходилось без него. Триумфальное его шествие по стране началось с 1983 года, когда Леонид Филатов (в роли обаятельного бывшего уголовника) спел его, глядя прямо в глаза не менее обаятельному следователю (Кирилл Лавров) в фильме «Из жизни начальника уголовного розыска» (режиссер Степан Пучинян, по сценарию создателей «Знатоков» Ольги и Александра Лавровых). Фильм так себе, интерес представлял исключительно благодаря песням и контексту, в который они там помещены: Филатов поет не только «Портленд», но и только что сочиненное «Антон Палыч Чехов однажды заметил.». Зрительские симпатии, знамо, на стороне бывшего зэка, который мало того что осуждает стадность советского общества, но еще и с гордостью отвергает ревизионистскую мысль о раскаянии: «Не дай нам Боже никогда». По сюжету картины – выстроенному, думаю, под песню – завязавший рецидивист Слепнев возвращается в город юности, где его когда-то посадил тот самый следак Малыч. Малыч случайно оказывается на новоселье у бывшего подследственного – там-то, подтверждая свою нераскаянность, но и неуязвимость, Слепнев волчьим взглядом уставляется в ленинский прищур Лаврова и поет «Портленд». Потом он, конечно, спасает Малычу жизнь и доказывает свою перековку, но смысл-то всем был понятен: Слепнев хоть и вор, а честный, с правилами. И если он сделал добропорядочное дело, то уж никак не потому, что перековался, а потому, что с самого начала был человеком. «Портленд» как раз и воспринимался как манифест нераскаянности, и Пучинян знал, куда поместить окуджавовский хит. Кстати, в семидесятые-восьмидесятые это был частый способ легализации крамольных песен: их вкладывали в уста отрицательного персонажа, после чего автор спокойно мог исполнять их на концертах как песни из кинофильма, ничего личного. Пучинян, батумский армянин, тремя годами младше Окуджавы, любил использовать его песни: в 1985 году он умудрился ввести в пиратский детектив «Тайны

мадам Вонг» совершенно не идущую к делу песню «Солнышко сияет, музыка играет» – и она сыграла, запомнилась.

Вопрос о том, почему Портленд, проще, чем кажется: ни к Портленду, штат Орегон, ни к Портленду, штат Мэн, ни к австралийскому Портленду, штат Виктория, данный текст отношения не имеет. В первоначальном наброске был «Бристоль». Окуджавовская тайнопись всегда прозрачна: Портленд – родная земля, порт приписки, только и всего. Воротимся в порт, «нас примет Родина в объятья». Песня – как раз о побеге от Родины, о желании абстрагироваться от нее наконец; и в этом смысле она – важная веха на переломе от «Солдатской песни» к «Римской империи», от усталой боли за родную страну – к освобождению от всякой ответственности за нее. Дальше окуджавовский солдат воюет отдельно – только за свой полк и личный двор.

Датировка песни – как почти всегда, проблема: первые наброски в черновом блокноте помечены апрелем 1982 года, первые исполнения отмечены осенью. «Портленд» соединялся в сознании первых слушателей с отъезжантами-невозвра-щенцами. О песне ходило множество слухов: например, что она посвящена памяти Галича (погибшего в 1977 году), написана на отъезд Войновича (1980), Владимова (1983), Неизвестного (1976), Гладилина (1976), что посвящена Виктору Некрасову (вынужденно уехавшему еще в 1974 году). В конце семидесятых Окуджава сочинил песенку-четверостишие, процитированную Аксеновым в романе «Остров Крым» (1978):

Все поразъехались давным-давно,
Даже у Эрнста в окне темно.
Лишь Юра Васильев да Боря Мессерер —
Вот кто остался еще в СССР.

Интересная параллель – Бродский тоже любил мастерскую Мессерера, один из центров диссидентской, контркультурной и просто артистической Москвы, и тоже посвятил ему короткий стишок, и тоже зарифмовал фамилию – тут разница творческих методов особенно наглядна: «Когда я вспоминаю в США о милом Боре Мессерере – сжимается моя душа, как будто грешная душа при первых звуках Miserere»; у Бродского культурней, у Окуджавы веселей.

«Портленд» – песенка о полосе отъездов; когда Галич в 1971 году спел «От прощальных рукопожатий похудела моя рука», они далеко еще не носили эпидемического характера, а главное – была вполне актуальна галичевская позиция гордого и демонстративного нежелания покидать страну. Да, «больше нету

ни сил, ни смысла ставить ставку на этот кон» – но «Уезжайте, а я останусь. Кто-то должен, презрев усталость, наших мертвых стеречь покой». Галичу пришлось уехать три года спустя, против воли (думаю, тут не было никакой позы, – он понимал, что по-настоящему нужен может быть только в России, а без отзыва аудитории, без ее молчаливой поддержки жить не мог). В конце семидесятых ясность наступила полная, и вехой очередного идеологического ужесточения стал разгром альманаха «Метрополь» (1979). И вот что интересно – Искандер вспоминает о том времени как об очень веселом! Он оказался тогда перед необходимостью сдать московскую квартиру и на эти деньги жить, а сам переехал на дачку во Внукове. Публикаций нет, книги остановлены. И надо было случиться, чтобы в этот момент он еще и ослеп на один глаз. «Наступила полная беззаботность», – радостно рассказывал Искандер автору этих строк. Почему? Потому что надеяться не на что и беспокоиться не о чем. Это был момент освобождения от вечно тяготящей ответственности за Родину. Она плюнула на всех, кто ее любил и искренне хотел на нее работать. Отныне собственную судьбу можно было рассматривать отдельно.

И поэтому «Портленд» – такая веселая песня.

Конечно, она существует на скрещении эмоций, как любая из лучших песен Окуджавы; конечно, тут хватает и горечи, и презрения. Но песенка-то уже не солдатская, а пиратская. Мы уже не воюем в бессмысленной войне, которая не нужна природе. Мы сорвались с якоря и несемся без руля и без ветрил. Конечно, «денежки чужие не достаются без труда» – зато уж мы делим их как братья (Окуджава идеализирует пиратские нравы, и вообще его пиратский корабль – что-то вроде пустившегося в плавание арбатского двора, но ему того и надо). Особенно замечателен финал с параллелизмом: «Мы к судьям кинемся в объятья» – «Нас примет Родина в объятья». Родина и судьи отождествились. Началось вечное невозвращение.

И все, кто пел эту вещь в последний год семидесятых или первые – восьмидесятых, бессознательно прощались с Родиной, с тем ее образом, с которым рос и воспитывался советский человек. С образом большой и доброй страны, желающей мира, заботящейся о подданных и предлагающей всему человечеству недосягаемый образец нового строя. Приходило веселье и освобождение: да хватит уже «от них» зависеть, честное слово! Почему мы обречены разделять ответственность за их художества? В Портленд воротиться не дай нам боже никогда, и виноват в этом нашем невозвращении именно Портленд – мы-то были вполне приличные люди. Но раз нас вытесняют из жизни –

баста, пускай купец помрет со страху.

Это вообще было время расцвета пиратской тематики в авторской песне – расцвета симптоматичного и особенно наглядного на примере Новеллы Матвеевой, автора непревзойденного морского цикла. В 1961 году она пишет гордых «Братьев-капитанов», в которых морское братство декларируется отважными и безупречными первопроходцами. В 1964 году появляется «Летучий голландец», в котором бывшие отважные странники уже безнадежно списаны на землю:

Грустно на пристани свернулся канат —
Ветром растрепан, как дворняга, мохнат.
Сяду на канат, припомню лучшие года —
Те, что не бывали никогда…

Припев еще грустней:

Нет, никто не споет,
Летучий голландец на дрова пойдет,
Кок приготовит нам на этих дровах
Паштет из синей птицы.

В 1974 году Юрий Аделунг написал самую известную свою песню, ставшую одним из гимнов КСП:

Мы с тобой совсем уже не те,
И нас опасности не балуют:
Кэп попал в какой-то комитет,
А боцман служит вышибалою…
Нас уже не трогает роса,
На парусах уж не разляжешься:
Пустил артельщик разгулявшийся
На транспаранты паруса.

Песня венчалась призывом вернуться к активной пиратской жизни – «Море ждет, а мы совсем не там. Такую жизнь пошлем мы к лешему!». Матвеева в 1978 году в песне «Океан, океан» по-своему объяснила причины этой всеобщей пиратомании, настигшей Россию задолго до «Пиратов Карибского моря»; первопроходцы сменяются проходимцами:

Не помрут, так другим могилу выроют:

Пусть несутся их души к праотцам!
Но романтику они символизируют —
Хоть за это спасибо подлецам.

У Матвеевой, в отличие от Окуджавы, не было никаких иллюзий насчет пиратского благородства (в том числе и насчет братского дележа золота); и когда пиратские представления о свободе восторжествовали – она оказалась более права. Подлецы и есть подлецы, романтику они могут только символизировать, но сами находятся с ней в отношениях неоднозначных. Именно торжеством пиратства обернулась очередная волна российских свобод (и пиратские издания Окуджавы – тому подтверждение). Но в 1979 году автор был в своем праве, провозглашая гордый отказ от Портленда и объясняя его причины: черный парус несет нас только потому, что нам нет возврата. Если вы так – то мы так.

Шиш тебе, Родина.

3

«Римскую империю», самую крамольную из сатирических песен Окуджавы, датируют иногда 1979 годом, привязывая ее, видимо, к вводу советских войск в Афганистан, – но оно случилось в декабре, а столь оперативно отзываться на политику Окуджава не привык (исключение составляет песенка 1968 года «Про старого гусака»). Есть и другие датировки, но впервые песня прозвучала в 1983 году. Окуджава исполнял эту вещь редко, не желая доставлять неприятности организаторам концертов, но в дружеском кругу пел (иногда – под запись) и распространению не препятствовал. Это не вариации на тему «Старинной солдатской песни» и не пара к ней, но сходства налицо – в обеих речь о торжествующей бессмыслице, исчерпанном импульсе, бесконечной и бестолковой войне. Тем нагляднее разница интонаций: в «Старинной солдатской песне» – скорбь. В «Римской империи» – сардоническая насмешка, ни тени жалости. Связано это было с тем, что империя не пожелала достойно сходить на нет; сбылось предсказание – «Новые родятся командиры». Ей мало погибнуть – хочется как можно больше народу утащить с собой.

Аналогия между поздним Советским Союзом и поздним Римом не нова – она встречается у Бродского и у многих его эпигонов; дело не в ней, а в параметрах, по которым Окуджава эту аналогию проводит. У римлян не осталось забот, кроме как

пожрать и опохмелиться, римские юноши одержимы бессмысленной экспансией – им снятся постоянно «то схватка, то скатка», и только римлянки в этой вырождающейся, женственной империи чувствуют себя вольготно: «Все пути открыты перед ихним взором: хочешь – на работу, а хочешь – на форум». Сорокин (не зря сделавший именно лесбиянку главной героиней романа о позднем застое) не раз говорил в интервью, что это было «женское» время; да и то сказать – возобладали традиционно женские добродетели: приспособляемость, конформизм, мягкость, скрытность, осторожность. Не зря главной героиней позднесоветского кинематографа оказалась сильная женщина – тут тебе и «Москва слезам не верит», и уже упомянутое «Время желаний», и «Странная женщина», и «Сладкая женщина», и «Влюблен по собственному желанию», а мужчина – что и было зафиксировано «Полетами во сне и наяву» – погружен в глубокий кризис и более всего мечтает скрыться из глаз, исчезнуть как класс. Что почти и осуществилось.

Окуджава никогда еще не писал о России так отстраненно. Повествователь в «Римской империи» ни секунды не сочувствует происходящему. Все отодвинулось бесконечно далеко – словно во времена Рима. Естественней в это время не плакать, а смеяться: он ведь уже не чувствовал себя солдатом этого полка, песни которого давно отшумели. Его собственные новые песни только-только стали вновь распространяться по стране, заставив многих поверить, что времена в самом деле меняются.

Глава пятая
«СВИДАНИЕ С БОНАПАРТОМ»

1

Последний исторический роман Окуджавы, согласно авторской датировке, сочинялся с сентября 1979-го по февраль 1983 года, печатался в «Дружбе народов», с седьмого по девятый номера 1983 года, и полтора года спустя вышел книгой в «Советском писателе». Эту книгу Окуджава неоднократно называл лучшей, замечая, что «Путешествию дилетантов» больше повезло в общественном мнении – «там все-таки любовная история». Подчеркивая свою пристрастность к роману и включая его в сборники избранной прозы, он пытался компенсировать несправедливость судьбы: книга вышла незадолго до перестройки, и очень скоро всем стало не до нее. «Свидание» – роман зашифрованный, написанный во времена уже не застоя, а загнивания, когда мирная дрема режима сменилась лихорадочной, но уже вполне безумной активностью вроде хватания тех, кто в рабочее время посещал кинотеатры. После скандала с «Метрополем» цензура ужесточилась. Приходилось шифровать самоочевидные вещи: «Путешествие дилетантов» в этот безнадежный период наверняка не проскочило бы цензуру.

«Свидание с Бонапартом», написанное в самый глухой период советской истории, полно темнот, высокопарностей и околичностей; история, рассказанная в романе, излагается тремя авторами, чьи воспоминания всякий раз внезапно обрываются на самом интересном месте. Критика не успела подробно интерпретировать книгу, читатели отмечали стилистический блеск и оригинальность приема, но суть от них ускользала. Причина отчасти в том, что Окуджава работал над небольшой (около двадцати печатных листов) книгой долго и трудно, вложив в нее слишком много заветных размышлений; в самом деле, тут сходятся все его главные темы – декабризм, война, случайность, предопределенность, иллюзорность свободы, неготовность к ней. Первоначальный замысел – как и в случае с «Войной и миром» – в ходе работы оказался не то чтобы забыт, но отодвинулся на второй план: кто бы ни принимался писать о «грозе двенадцатого года» – планы всякий раз меняются, вместо одного аспекта темы вылезает другой; поистине странная была война, может, самая парадоксальная в русской истории. Прикоснуться к ней – значит

многое об этой истории понять, поскольку именно тут завязаны все узлы: «Священный союз», декабризм, тяга к Европе и отторжение от нее.

Странности начинаются с посвящения «Светлой памяти моего отца»; казалось бы, какое отношение имеет отец автора к описываемым событиям? Ответ на этот вопрос дает интервью Окуджавы, данное в самом начале работы над романом. Летом 1980 года, беседуя в Москве с венгерской журналисткой Магдой Бан, Окуджава рассказывал: «Сейчас я пишу новую книгу, сюжетом которой стал один реальный случай. В 1812 году один шестнадцатилетний дворянин отправился на войну с Наполеоном и с войсками попал в Европу. Вернувшись домой, он с несколькими друзьями-гвардейцами увидел, что Россия отстала в своем развитии на десятилетия. Они организовали тайное общество, чтобы изменить общественно-политический строй. Они были полны решимости, хотя и не заручились широкой поддержкой. Однако прошел не один месяц, и ему надоело этим заниматься. Разочаровавшись в бессмысленных разговорах, которые велись в обществе, и полюбив женщину, он покинул своих товарищей. Оставил их. Он не встречался с ними много лет, до 1825 года, когда узнал, что его прежние друзья арестованы. Тогда он, сомневаясь в своих поступках и сочувствуя товарищам, явился в полицию и тоже был арестован. Напрасно он говорил, что ничего не сделал – его все равно отправили в тюрьму. Его допрашивали в течение семи дней. А на восьмой день выпустили, освободили насовсем. В этот радостный день он вернулся домой, к любимой женщине. Но на следующий день он покончил с собой. Такая вот история».

Трудно сказать, какую именно историю имеет в виду Окуджава – упоминаний об этом он не оставил. Но связь с биографией его отца тут несомненна: тот тоже в молодости примыкал к «заговору» – к троцкистской оппозиции, – тоже разочаровался в нем, а годы спустя роковая ошибка молодости его настигла. Почему покончил с собой Тимофей Игнатьев, племянник генерала Опочинина? Здесь еще одна попытка разгадать гибель отца – главную детскую травму, с которой так и жили лучшие представители этого поколения: Трифонов, Аксенов, Окуджава. Для всех это – «Ожог», прикосновение к которому мучительно, но необходимо. За что расплачивается отец?

Вспомним: ведь Тимофей Игнатьев сломлен именно соприкосновением с государственной махиной, его отравил «странный, неведомый запах, стремительно распространявшийся по лестнице. Вязкий, неотвратимый, пропитанный отчаянием

запах сырого каземата, запах распада и гибели и человеческого унижения, наспех сдобренный стыдливым французским одеколоном. Не дай вам бог вдохнуть его хотя бы однажды.». Это запах той самой русской Бастилии, о которой в последнем письме Варваре пишет Свечин: «Мы же свою не трогали и не тронем еще долго, и вовсе не из лени, а просто, видимо, из потребности в ее хладном граните, способном время от времени остужать не в меру горячие головы, мечтающие о разрушении. Разрушить легко, но как быть потом?» – и далее вполне убедительные размышления о том, что захватывать или покорять все готовы, а вот «как сделать меня счастливым – не знает никто». Однако все эти размышления хороши в теории, а воздух каземата – вот он, реален, запах его пропитывает стены волковской усадьбы и домашнюю еду, и жить после соприкосновения с ним нельзя. И гибнет Игнатьев не потому, что разочаровался в грехах молодости, – а потому, что понял: товарищи, с которыми он разошелся, были, оказывается, правы.

Можно спорить о том, что делать после; но жить, не разрушив гнилостную твердыню, оплот человеческого унижения, – нельзя. Игнатьева добьют вполне дружественные письма старого товарища Пряхина, которого он когда-то спас в осажденной Москве и который потом увез его из Губина в петербургский каземат. Пишет-то он ему совершенно по-братски, словно и не конвоировал друга в столицу: «Ты сказал, что простил меня. Я тебе верю. Я рад за тебя. Как хорошо, что ты на воле. Бог не допустил несправедливости». Это пишет тот самый Пряхин, который со своим батальоном усмирял восстание, которому пришлось стрелять по однополчанам, по братьям: «Бог свидетель, я не хотел им зла, они сами упорно выбирали по своему вкусу, но в том, что именно мне суждено было им противудействовать, я вижу трагическую и несправедливую насмешку судьбы!» Ведь Пряхин всё понимает, не злодей, в конце концов. Намеревается даже выйти в отставку. Но в том-то и дело, что никто не злодей: все люди как люди. Всех расставляет на страшные, отвратительные роли та хладная твердыня, которую так полюбил Свечин: все ее заложники. И выходит, что молодые товарищи Тимоши были не так уж неправы.

Ведь он расходился с ними лишь потому, что они вели все к тому же насилию: «Опять кровь, глупости всякие»… А ведь говорил ему Акличеев: «Я понимаю, Игнатьев Тимоша, я тебя понимаю, понимаю, дружок… Через несколько лет ты все поймешь…» Пришлось-таки ему на собственном опыте убедиться, что неучастие – еще не гарантия спасения; что кровь – на всех путях. Из русской истории нет выхода: возмездие настигает и тех,

кто был в заговоре, и тех, кто от него уклонился, и даже тех, кто его подавлял. Победителей нет. Стало быть, делом личного выбора остается одно: какая гибель тебе любезнее.

Композиция романа, о которой главным образом и писали после его выхода (в частности, Алла Латынина в обстоятельной рецензии), наводит на мысль о всесилии рока: сюжетные линии обрываются в кульминационные моменты. Лишь из случайных обмолвок других повествователей мы узнаем о дальнейшей судьбе героев. «Все мы в руках у молвы и фортуны», как писал Окуджава в трагической «Песенке Изабеллы», сочиненной в последний год работы над романом. Между тем в этом хаосе легко определяется стержневая линия романа – история трех поколений семьи Опочининых-Игнатье-вых, тесно связанная с судьбой их соседки Варвары Волковой, таинственной синеглазой красавицы.

2

В дневнике Натана Эйдельмана есть запись о том, что еще в середине семидесятых, заканчивая «Путешествие дилетантов» и обдумывая новый роман, Окуджава ищет сюжет о мстителе, который намерен и врага погубить, и самому при этом погибнуть, потому что дальше жить после перенесенного позора он не может. Эйдельман упоминает то самое газетное «покаяние», о котором Окуджава с таким кажущимся легкомыслием рассказывал в интервью: да ладно, надоело… бессмысленно и смешно все это… О том, чего ему стоил этот компромисс и как он себя за него терзал, – мы узнаем, в сущности, только из эйдельмановского свидетельства; отсюда ясен и генезис истории о генерале Опочинине, надеющемся не просто уничтожить узурпатора, но и погибнуть вместе с ним.

Яков Гордин справедливо замечает, что роман Окуджавы – не просто хроника рода Опочининых (причем самоубийство и письмо Опочинина-старшего реальны, Окуджава цитирует подлинные фрагменты этого письма), но, в сущности, история трех самоубийств. Все три варианта поведения – три попытки смены государственного устройства в России, реформаторской или насильственной, – оказываются равно бесперспективны. И здесь появляется еще одно ключевое понятие для позднего Окуджавы – оккупация.

Ведь речь в «Свидании с Бонапартом», собственно, не о войне с французами. Речь идет о том, как выжить в оккупации, о том, как сосуществовать (или не сосуществовать) с захватчиками –

людьми принципиально чужими по языку и духу. Именно во время работы над «Свиданием с Бонапартом» написана страшная, по сути, строчка: «Но ходят оккупанты в мой зоомагазин». Государство – не наше. Все, что есть нашего – пытаются отобрать и присвоить. Выбирать надо одно из двух: либо гибнуть, унося с собой как можно больше врагов (об этом мечтает Опочинин), либо приспосабливаться, как Свечин. Существует версия, согласно которой Свечин – намек на Чаадаева (свеча, чад…). Но скепсис Чаадаева, думается, иного корня: он стоит не на государственнических позициях, а на религиозных. Свечин же – именно государственник, пришедший в конце концов к мысли о спасительности государственного гранита для дикой нации, лишенной стержня. Эта мысль, может быть, и убедительна, но для Окуджавы так же невыносима, как запах каземата. И оттого он предпочитает выход Опочининых и Игнатьева – искренне преданных отечеству, но несовместимых с его хозяевами-оккупантами.

Как всегда у Окуджавы, в романе он предсказывает, проживает заранее то, что в ближайшие пять – десять лет предстоит ему прожить лично. Неясно, впрочем, идет ли речь о предвидении – или о своеобразном программировании, попытке задать тон будущему. Перед автором спустя два года после окончания романа (в год его отдельного издания) встанет выбор: поверить в благотворные перемены и поучаствовать в них – или отделаться скепсисом и гордым неучастием, позволяющим при любых обстоятельствах сохранить лицо.

Окуджава выбрал первое, как выбирал всегда: просто потому, что путь познания, проб и ошибок, личной ответственности – предпочтительнее априорного разочарования и самозабвенного сбережения реноме. Но чем это кончается – в «Свидании с Бонапартом» уже ясно, и именно этим пониманием продиктованы трагические стихи Окуджавы девяностых годов. Он ни на секунду не обольщался, не чувствовал, что «победили свои»: напротив – поколение обречено, солдат снова гонят на бойню, долг они выполнят, но победы не стяжают. А почему? А потому, что в России есть два варианта личного будущего: либо ты, «с душою и талантом» взявшись за государственное служение, рано или поздно становишься союзником сатрапа, как Волков, – либо заложником секты, как Тимоша, который тоже искренне верил в возможность «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком», но оказался на пути у государственной машины и не смог пережить столкновения с нею. Можно, правда, быть честным солдатом, исполнителем чужой воли, «ни в чем не виноватым». Но тогда ты – Пряхин. И именно приговором Пряхину

заканчивается трагическое повествование Окуджавы: «Волей Провидения эта кровоточащая в наших сердцах рана навеки отныне связана с Вашим (уверена, к сему совершенно непричастным) именем». Непричастным? А конечно. Чужой воли исполнитель. Не сам же в Питер его повез, не сам к ответу взял. «Бог ты мой, разве я когда покривил душою?»

Была у автора и очень нравящаяся ему версия насчет того, что Луиза Бигар, француженка, сочинительница песенок, гитаристка и всеобщая любимица, – автопортрет в женском образе, вроде Тони из арбатской киноповести; была припасена и цитата из В. И. Новикова об андрогинности Окуджавы… но тут Ольга Окуджава рассказала, что Луиза Бигар – довольно точный портрет ее матери, даже с прямыми цитатами из ее речи, и красивую параллель пришлось отбросить; пишу об этом единственно для того, чтобы предостеречь от соблазна будущих исследователей.

3

В последние годы брежневского «застоя» Окуджава снова начинает выступать: сначала соглашается приехать только после долгих уговоров, потом более или менее регулярно выступает в московских залах – ЦДЛ, ЦДЖ, ЦДРИ – и почти ежегодно выезжает за границу.

В марте 1979 года он выступал в Нью-Йорке. Запись этого концерта неоднократно издана и хорошо известна – из относительно новых песен спета одна, «Еще один романс», варьирующая старые темы и не особенно нравившаяся ему самому. Зато другие он пел с удовольствием, вдохновленный реакцией зала, почти сплошь состоявшего из эмигрантов. Весьма распространенной в СССР болезни – легкого презрения, а то и неприязни к «отъезжантам», – он был чужд абсолютно: уехавшие в своем праве, это их выбор. Зал был в восторге от постоянного употребления слов «мы», «наше» – граница исчезала, разрушенная общность на глазах сращивалась. Как ни сильна травма эмигранта, как ни заставляет она некоторых уехавших злорадствовать по поводу бед и злодеяний покинутого отечества – тоска сильней этого злорадства, единство дороже раскола. Когда он, по давнему обыкновению, закончил концерт «Молитвой» – овация длилась минут пять.

Первые выступления в СССР после долгой паузы состоялись летом 1979 года в Тольятти благодаря настойчивости одного из организаторов Грушинского бардовского фестиваля Валерия

Шабанова. Окуджава только что купил новые красные «жигули», которые прозвал почему-то «Мотей», и приехал вместе с Юрием Визбором 25 июня (после ночевки в лесу, в палатке: он любил иногда окунуться в туристский быт). Первоначально предполагалось взять в Тольятти Григория Горина, прозаика и драматурга, с которым они сдружились в начале семидесятых, но Горин заболел, а Окуджава как раз встретил на Центральном рынке Визбора. Визбор был человек компанейский, легкий на подъем, Окуджаву трепетно любил и с готовностью согласился ехать. Шабанову Визбор рассказал: «Булат озлоблен. Он только что приехал из Америки, и все советское ему кажется говном». Однако никакой озлобленности Шабанов не заметил – напротив, Окуджава был дружелюбен, снисходителен, согласился выслушать несколько песен гостей Грушинского фестиваля (отметил высокий уровень исполнения и слабость текстов), отработал два концерта и посетил Волжский автозавод. Там ему поставили на новые «жигули» канадские бамперы, и 28 июля они с Визбором отбыли в Москву.

Шабанов в своих воспоминаниях цитирует точное наблюдение Визбора: тольяттинцы спросили, с каким впечатлением уезжает Окуджава. «Все зависит от того, кто будет первый встречный, когда мы приедем, и в каком настроении будет Булат. Дальше он будет говорить только то, что скажет первому». Это так и было: он, как Ахматова, по итогам каждого впечатления сочинял «пластинку» и ставил эту пластинку всем, кто повторял вопрос. Кто ваш любимый композитор? «Немцы-романтики, а в серьезной русской музыке я остановился на Рахманинове (Прокофьеве)». Кто ваш учитель в литературе? «Александр Сергеевич, Лев Николаевич, Киплинг (Фолкнер)». Позже прибавился Набоков – его Окуджава упоминал еще до перестройки, чем вызывал особый восторг у собеседников. Так было и в этот раз – но первый встречный, видно, оказался приятным Окуджаве человеком, и о тольяттинской поездке он вспоминал с удовольствием.

Это возвращение к песням, к внелитературным формам контакта с аудиторией связано отчасти с тем, что в 1979–1980 годах гайки в словесности были закручены снова: Окуджава не участвовал в альманахе «Метрополь», но мог по-пушкински сказать: «Все мои друзья были в заговоре». Причины его собственного неучастия объяснялись по-разному: Аксенов вспоминал, что ему и не предложили ничего давать в сборник – во-первых, берегли; во-вторых, знали, что к любым коллективным демонстрациям он относится настороженно. Подписать письмо в чью-то защиту – пожалуйста, напечатать под своим именем

перевод или статью диссидента, лишенного права публиковаться под собственным именем, – ради бога: так, в декабре 1980 года он, как уже говорилось, опубликовал под своей фамилией статью Льва Копелева «У Гааза нет отказа», а в 1984 году – сборник переводов Юлия Даниэля из Даниэла Варужана, армянского классика начала XX века. Но публикации в тамиздате уже стоили ему года фактического изгнания из профессии, а заодно и унизительного покаяния, которого он не забыл; Окуджава не лез на рожон без нужды.

«Метрополь» был задуман как своего рода «Тарусские страницы»-79: альманах неподцензурной литературы, в которой нет ничего антисоветского, но которая загнана в подполье перестраховщиками от литературы. Так говорилось в манифесте, и в самом деле сборник не содержал ни малейшей антисоветчины. Более того, все его участники легально работали в советской культуре: Фридрих Горенштейн – в качестве сценариста, чью прозу упорно отказывались печатать; Владимир Высоцкий – в качестве актера, чьи песни выходили на дисках-миньонах, но ни одно стихотворение не могло пробиться в официальную печать; Марк Розовский – в качестве режиссера, чьи драматические и прозаические опыты опять же обречены были на полулегальное существование… Альманах был составлен, подан для ознакомления в Союз писателей, не вызвал там никакого интереса – однако составители (Василий Аксенов, Евгений Попов и Виктор Ерофеев) были предупреждены, что в случае ухода книги в тамиздат их всех ожидают серьезные неприятности. Альманах ушел в Штаты и был срочно издан в «Ардисе», Попова и Ерофеева, только что принятых в союз, оперативно исключили оттуда, а Семен Липкин и его жена Инна Лиснянская в знак солидарности вышли сами. Искандеру, Ахмадулиной и Вознесенскому на разные сроки перекрыли публикации, а Аксенов уехал в Штаты преподавать и остался там (после публикации «Ожога» его предупредили, что если он останется – ему подстроят либо драку, либо автокатастрофу; ее, собственно, и подстроили на трассе под Казанью – но там он чудом среагировал и уцелел, решив, однако, опыта не повторять).

Разгром «Метрополя» послужил детонатором: «литературная Вандея», как назвал Евтушенко охранительный лагерь, ожила, волю почуя. Происходило нечто вроде антиоттепельного реванша 1963 года: все мало-мальски живое отвергалось редакциями, литературная жизнь замерла, на тогдашние журналы без слез не взглянешь. Некоторое оживление наблюдалось лишь в «Новом мире», который генсек Брежнев избрал для публикации своих мемуаров (написанных творческим коллективом во главе с

приятелем Окуджавы, знаменитым «известинцем» Анатолием Аграновским). Этому изданию был позволен умеренный либерализм – там появились три текста, вызвавших долгие дискуссии: «Альтист Данилов» В. Орлова, «Самшитовый лес» М. Анчарова и «Уже написан Вертер» В. Катаева. Прочая литературная жизнь надолго заболотилась. В декабре 1979 года советские войска вошли в Афганистан, что привело к международной изоляции СССР. Одним из ее последствий был бойкот Олимпиады-80 большинством стран Запада. Олимпиада была одним из главных позднесоветских проектов – всю вторую половину семидесятых о ней гудели пресса и телевидение, олимпийскую символику ляпали на всю советскую продукцию, Москва застраивалась олимпийскими объектами, задумывалось грандиозное шоу, демонстрирующее все преимущества социалистического образа жизни, – и первым предвестием скорого краха империи стал частичный провал этого громкого торжества. Сначала устроителям подгадил американский и европейский бойкот, а потом в праздничной, опустевшей Москве (проституток и бомжей выслали, школьников вывезли в лагеря) случилось по-настоящему главное событие года: 25 июля от острой сердечной недостаточности умер Высоцкий.

Его хоронила многотысячная толпа, очередь к театру на Таганке растянулась на километры, хотя официальная реакция свелась к крошечному квадратику извещения на последней полосе «Вечерней Москвы». Внезапно стало ясно, кто истинный властитель дум и с кем народ. Это всенародное прощание с кумиром стало внятной альтернативой раздутому спортивному празднику, превращенному в рекламу страны. Окуджава написал на смерть Высоцкого короткую статью по просьбе КСП и участвовал 26 декабря 1980 года в концерте его памяти в ДК «Прожектор». Выступали Ким, Татьяна и Сергей Никитины, Городницкий, Берковский, Дольский, Дулов, Егоров, Долина. Концерт был заявлен как обычный вечер авторской песни и разрешен только по этой причине. На нем Окуджава впервые спел песню «О Володе Высоцком» – стихи были написаны сразу после смерти Высоцкого, музыка сочинена незадолго перед концертом. Он объявил посвящение «Марине Владимировне Поляковой» – Марине Влади; в этом был некоторый вызов – тогда многие упрекали ее в том, что не спасла, не уберегла, а может, и подтолкнула к гибели. Окуджава считал долгом прекратить поиски виноватых и перекладывание ответственности – важнее было понять, кем был Высоцкий для миллионов. Окуджава знал и то, что многие противопоставляют его безвременно умершему барду – вот, этот себя тратил, рвал сердце и голос, ссорился с

властью, воевал с косностью, а другие-то живы и даже признаны… Он не считал возможным реагировать на эти упреки – высказываемые людьми, которые вообще ничего стоящего не сделали; одним из проявлений его неизменного аристократизма была подчеркнутая корпоративность. Для него все поющие поэты были – при неизбежных разногласиях – единым двором: «Как наш двор ни обижали, он в классической поре».

С начала восьмидесятых его гастроли и выступления становятся регулярными. Значимым московским событием стал вечер в ЦДЛ 21 марта 1981 года, снятый на пленку по инициативе «Останкино» (тогда творческие встречи в Концертной студии «Останкино» были едва ли не самыми интересными программами на ТВ – страна встречалась со своими кумирами и могла им задавать вопросы в относительно неформальной обстановке). Окуджава пел много и с удовольствием, в зале оказались сплошные звезды театральной и кинематографической Москвы, ведущим был Эльдар Рязанов, публика смеялась немногословным окуджавовским шуткам и восторженно подпевала старым песням. 14 апреля вечер по многочисленным просьбам повторили, Окуджава охотно выступил снова, телевидение сняло обе встречи, но так и не выпустило программу.

31 октября 1981 года Юрий Любимов в последний раз показал на Таганке спектакль «Владимир Высоцкий», выпущенный 25 июля, к годовщине смерти поэта, и замаскированный под «вечер памяти». С июля по октябрь он показывал его несколько раз, разным комиссиям и добровольным защитникам из числа творческой интеллигенции, – никакие доводы не помогли, и спектакль запретили. Окуджава был на последнем прогоне с Борисом Можаевым и Юрием Карякиным, выступал в защиту спектакля – ничто не помогло, но Эйдельман записывает в дневнике: «Атмосфера бунта». Этот бунт, становящийся все более явным, – тоже знак эпохи: в сущности, еще в восемьдесят первом все было понятно. Непонятно было лишь, что придет на смену брежневскому режиму: Окуджава, по записям Эйдельмана и других его собеседников, смотрел на вещи мрачно и ждал ужесточения. В революцию сверху он не верил, а от революции снизу ждал прежде всего разгула дикости.

В ноябре 1981 года Окуджава на неделю съездил в Париж, вылетел из Москвы 15 ноября, выступил 21 ноября в театре Рон-Пуан, а 23-го – в театре Жана Луи Барро. В Париже он в последний раз встретился с Кириллом Померанцевым, виделся, по обыкновению, с Виктором Некрасовым.

В начале 1982 года он написал стихи, опубликованные год спустя в «Дружбе народов», – это была первая за много лет

большая поэтическая подборка; отлично помню, как странно и жизнерадостно воспринималась эта вещь на фоне тогдашней общественной депрессии, – но Окуджава, видимо, уже чувствовал что-то такое, носящееся в воздухе: то ли предчувствие нового поэтического взлета, то ли попросту дряхлость и дряблость нового заморозка, наползшего на страну.

Внезапно сдал мороз, и ртутный столб взлетел.
Узкоколейка санная коробится манерно.
Неужто это то, чего я так хотел?
А впрочем, это самое из нужного, наверно.
Вот обрубают лед ленивым топором,
и ручейками хилыми сбегает он в овраги,
а я пишу стихи отточенным пером
лиловыми чернилами на меловой бумаге.
Во всем видны судьба, и пламень, и порыв,
и с заметями снежными разделаться несложно.
Надеюсь, что не зря все, чем я жил и жив…
И я живу надеждами – иначе невозможно.

Это «лиловое перо из Риеки», привезенное ему друзьями из Хорватии, и меловая бумага, на которой он любил писать в восьмидесятые, упоминались в нескольких стихах нового цикла. Обещанная самому себе в песенке 1976 года встреча с Надеждой наконец состоялась, хоть и с отсрочкой на шесть лет.

4

1982 год прошел в работе над «Свиданием с Бонапартом» и выступлениях, в том числе за границей – проболев первую половину года, перенесши несколько подряд тяжелых простуд, Окуджава в марте ненадолго съездил в Берлин, в июне выступил в Париже (вместе с Мадлен Форестье и Сержем Реджиани), но главное – впервые после долгого перерыва написал большой стихотворный цикл. Перед самым отъездом в Париж он отвез Исааку Шварцу, жившему во время работы над фильмом «Нас венчали не в церкви» в мосфильмовской гостинице, текст песни «Любовь и разлука». В день отъезда, перед тем как отправиться в Шереметьево, заехал к нему снова: «Ты знаешь, мне кажется, в припеве нужно повышение…» – вместе они сочинили мелодию, принесшую картине не меньшую славу, чем в свое время «Песенка кавалергарда» принесла «Звезде пленительного счастья».

Сценарий «Нас венчали не в церкви» по воспоминаниям

народника Сергея Синегуба написали Александр Свободин и Натан Эйдельман. В картине была масса параллелей с грустной реальностью восьмидесятых: если в раннем диссидентском движении усматривались аналогии с декабризмом, то конец застоя заставлял вспоминать о народовольцах. И те, и эти восьмидесятые были временем тотальной реакции, всеобщего разочарования, всеобщего же понимания, что власть врет на каждом шагу; брежневское лицемерие, триумф агрессивной демагогии, всеобщее ожидание масштабного военного столкновения – не забудем и эту важную составляющую тогдашнего коллективного невроза – все напоминало о временах Победоносцева, но этим сходство не ограничивалось. Как уже было сказано, в революцию сверху верили немногие, а снизу копились дикость, раздражение и жажда перемен. Эйдельмана (как и Свободина) трудно заподозрить в избытке симпатий к народовольцам: ни практика террора, ни практика агитации в народе им явно не импонировали, и подпольная деятельность юных героев, изображающих счастливую пару и неожиданно этой парой становящихся, вызывает у авторов явную иронию; зато любовь, оказавшаяся сильнее идеологии и конспирации, выглядит в картине бесконечно трогательной и становится таким же символом моральной победы, как и отказ Никитина убивать немца в финале сценария «Пусть всегда будет солнце». Победа народовольцев не в том, что они «против власти», а в том, что они человечнее этой власти, и другой победы нет – ради этого, собственно, и затевалась картина, пронизанная не только ненавистью к новым победоносцевым, но и тревогой за поколение, которому предстоит эту власть обрушить.

«Любовь и разлука» – бесспорный шедевр Окуджавы, типичный, однако, для его позднего творчества: здесь уже нет, по сути, ни одного нестандартного хода, ни одного индивидуального слова – слова вообще почти ничего не значат. Сплошные клише: «святая наука – расслышать друг друга сквозь ветер, на все времена» (чем это отличается от песни Птичкина на стихи Рождественского из «Любви земной» – «Тебя я услышу за тысячу верст, мы вечное эхо друг друга»?). «Чем дольше живем мы, тем годы короче, тем слаще друзей голоса…» Что здесь такого, как они со Шварцем это сделали? (Не забудем, впрочем, и третьего соавтора – Елену Камбурову, чьим нервным и хрупким голосом спета эта песня в фильме; Людмила Сенчина, немедленно подхватившая эту вещь и сделавшая ее хитом, безбожно ее засахарила.) Почему, слушая бесконечные советские лирические песни, иногда куда более совершенные по стиху и музыке, не испытываешь никаких чувств, а от «Любви и разлуки» до сих пор

чуть не плачешь? Не потому только, что трагически сложилась звезда героини этого фильма, прелестной Натальи Вавиловой, ушедшей из кинематографа после тяжелой травмы. И не потому, что жаль собственной молодости и тех первых своих слез на премьере. Я знал людей, понятия не имевших о картине – и рыдавших при первых звуках «Любви и разлуки»; дело, конечно, не в контексте, хоть и его не надо сбрасывать со счетов, а в самой вещи, в ее драматургии. Композиция стандартная, окуджавовская, трех-частная, и трагизм явно нарастает к финалу. Рефреном проходят три констатации: «Две вечных подруги – любовь и разлука – не ходят одна без другой», это еще нейтральное общее место, ничего страшного. «Две странницы вечных – любовь и разлука – поделятся с нами сполна»; как у всех символистов, у Окуджавы важен не смысл – чаще всего простой и ясный, – а слова-сигналы, которые создают мерцающее поле ассоциаций: возникает слово «странницы», заставляющее думать о бездомье, бесприютности, гонимости. И в третьем припеве – «Две вечных дороги, любовь и разлука, проходят сквозь сердце мое»: здесь любовь и разлука – уже не подруги, не странницы, их человеческие персонификации исчезают. Они уже – две дороги, две непреодолимые данности, их не умолишь, не уговоришь, да вдобавок эти дороги «проходят сквозь сердце», а стало быть – все, что они сулят, становится кровно близким, неизбежным.

Двойственность, бинарность окуджавовского мира отмечена и описана многажды – он подбросил исследователям множество цитат и в том же 1982 году написал песню «Две дороги», использованную потом в фильме «Эта женщина в окне». Он и писал двойчатками, и песни строил на эмоциональном несовпадении музыки и текста, и лейтмотивом всей его лирики является мысль о роковом нерушимом соседстве радости и отчаяния, любови и крови («Сердцу закон непреложный – радость-страданье одно», как назвал это Блок в пьесе, само название которой содержит все тот же контрапункт: «Роза и крест»). Радость-страданье, любовь и разлука – пароли окуджавовского мира, и горький привкус всякой сладости – его смысловая и эмоциональная доминанта. Однако есть в этой песне и еще одна двойственность – задумчивый и неторопливый куплет сменяется более быстрым стаккатным припевом, имитирующим ритм скачки, брички, погони.

Предварительный просмотр «Нас венчали не в церкви» прошел на «Мосфильме» в день смерти Брежнева.

Воцарение Юрия Андропова, шефа КГБ, сопровождалось паническими ожиданиями – о грядущих репрессиях шептались на многих интеллигентских кухнях. Андропов был известен непримиримостью к коррупции и начал борьбу с брежневским кланом, но в Россию рыбу, гниющую с головы, всегда чистят с хвоста. Лагерная администрация получила право добавлять сроки без суда, диссидентов уже не предупреждали и не предлагали выехать, а сажали десятками, и сам Андропов на одном из заседаний КГБ говорил: «Дадим народу колбасы – не захочет никакой свободы». Некоторая часть народа – того самого народа, который боготворил Высоцкого и складывал тысячи анекдотов об одряхлевшей власти, – воспряла, ощутив сильную руку: Андропов начал устраивать проверки в магазинах и кинотеатрах – кто это их посещает в рабочее время? В разговорах с Западом появились стальные нотки – пресловутая «разрядка» уже не упоминалась. Сочинили анекдот о новом сорте яблок – андроповка, – который вяжет не только рот, но и руки. Часть интеллигенции, впрочем, возлагала надежды на то, что Андропов – умный циник и ему понадобятся свои идеологи, готовые реформировать обветшавшую коммунистическую доктрину; однако Юрий Владимирович оказался ортодоксом похлеще Суслова. Настроения в интеллигентской среде стали паническими. Все, кто мог, уехали, оставшиеся искали новую стратегию выживания. Окуджава сетовал на атмосферу в стране и предрекал, по воспоминаниям одной из тележурналисток, регулярно его снимавших, «новый тридцать седьмой». В этих обстоятельствах он впервые серьезно задумывается об эмиграции – точнее, о компромиссной, приемлемой ее форме: спичрайтер и ближайший помощник Эдуарда Шеварднадзе Теймураз Степанов приглашает его с женой и сыном в Тбилиси.

Окуджава посещает Тбилиси в конце семидесятых – начале восьмидесятых несколько раз, признаваясь в интервью, что с годами «всё больше чувствует себя грузином». Он ненадолго приезжал туда в октябре 1979 года, в апреле 1982-го (дал концерт и встретился с журналистами в редакции «Зари Востока»); тогда же, в апреле, встретился со старым другом Юрой Попенянцем, с которым разносил когда-то повестки (теперь тот работал инженером-проектировщиком). В феврале 1983 года Окуджава приехал в Тбилиси на две недели, и Степанов уговорил его встретиться с сотрудниками возглавляемого им агентства «Грузинформ». Воспоминания об этой встрече в тбилисском журнале «Русский клуб» (№ 5, 2006) опубликовал журналист Владимир Головин. Там содержится загадочная фраза: «Здесь нашлись добрые люди, готовые предоставить ему возможность

пожить, сколько понадобится». И далее – цитата из речи самого Окуджавы: «Внутренний дискомфорт вызван разными причинами. Предложение осесть в Грузии сделано на очень высоком уровне. Не знаю, придется ли воспользоваться этим, но я благодарен уже за то, что такое предложение было сделано».

5 июля 1983 года умерла от инфаркта мать Окуджавы. Незадолго до ее смерти Окуджава успел снять ее на видеокамеру, привезенную из Парижа в 1982 году, и единственная эта съемка сохранилась. Там Ашхен с сыном горячо обсуждают, когда лучше всего берутся «голоса»: у вас когда глушат? У нас в пять утра нормально слышно… Окуджава в кадре демонстрирует матери, как развернуть приемник, чтобы лучше ловилось. На той же съемке Ашхен вспоминает, как приехала к сыну в Тбилиси в сорок седьмом, они уточняют даты. «Ты был вылитый Шалико. Я смотрела – у стола сидит Шалико!»

К шестидесятилетию Окуджаве в «Советском писателе» предложили составить избранное – книгу стихов на двадцать листов. Сборник предваряла строчка: «Посвящаю эту книгу моей маме». Первым стихотворением в нем было «Новое утро».

В том же 1983 году в Москве созрел проект перестройки Арбата, превращения его в пешеходную улицу, выложенную плиткой, обставленную развесистыми фонарями и напрочь лишенную собственного, родного для всех москвичей лица. Окуджава горячо выступал против этого проекта, о котором заговорили еще в середине семидесятых, просил, требовал, настаивал на том, чтобы Арбат не превращали в витрину для равнодушных иностранцев – но в восемьдесят третьем по Арбату перестал ходить 39-й троллейбус, закрылись кафе «Буратино» и «Диета», начали снимать старую мостовую… Год спустя Окуджава написал свою «Песенку разрушителей Арбата», опубликованную лишь в девяносто четвертом, но читавшуюся на вечерах:

Арбат покроем туалетной плиткою,
о прошлом вовсе не скорбя.
Нас не заставить даже и под пыткою
признать невеждами себя.

Припев:

Пусть кто-нибудь от зависти считает,
что будто бы нам вкуса не хватает…
Но это нас не очень-то заботит,
а может, призадуматься, и льстит:
ведь гость малохольный и это проглотит,

москвич недовольный смолчит.

Трактир откроем перед иностранцами.
Швейцары встанут у дверей.
А сами станем вегетарианцами…
Подите с критикой своей!

Улыбку вашу спрячьте ироничную:
ирония не к месту тут.
Пусть выглядит Арбат по-заграничному —
зато нам премию дадут.

Арбат продать навынос и распивочно —
задачка в общем не сложена.
Декоративный, ярмарочный, рыночный…
Какого ж вам еще рожна?

Он считал себя виновником этого безумия, хоть и косвенным: ведь это он воспевал Арбат, делал его символом Москвы, привлекал туда бесчисленных посетителей – словом, конструировал арбатскую мифологию; теперь эта мифология попала в руки новых дельцов, «ярмарочных, рыночных», – и это стало нагляднейшим предупреждением о том, что произойдет с идеями шестидесятников, когда они сделаются достоянием широкой общественности. Собственно, уже и в начале восьмидесятых многое было понятно: состояние общества было таково, что самая благородная идея, внедренная в него, немедленно обретет зловещий оскал и послужит предлогом для необузданного воровства; это и было одной из причин относительного скепсиса, с которым Окуджава встречал общественные перемены. Все они свидетельствовали не столько о народной тяге к свободе, сколько о почти поголовном отсутствии принципов и вкуса.

12 декабря 1983 года он впервые после семилетнего перерыва выступил в Московском клубе самодеятельной песни (в сопровождении Игоря Вульфа и Михаила Столяра). Там состоялось первое исполнение «Музыканта», посвященного Исааку Шварцу. В феврале 1984 года он съездил в Тулу – 15 и 16 февраля дал два больших концерта в ДК профсоюзов. В Туле он надеялся посетить тяжелобольного Слуцкого, который жил там у брата – приглашал его на концерт, но тот давно не выходил из дома; он поблагодарил Окуджаву за память, но принять его не захотел, поскольку не допускал к себе уже никого. У него была

стандартная формула отказа: «Я сошел с ума».

В апреле того же года Окуджава отозвался на многократные приглашения из научного городка Протвино и на собственной машине, с женой, приехал выступать в Доме ученых Института физики высоких энергий. Он собирался в тот же вечер вернуться в Москву, но организаторы уговорили его остаться на ночь в местной гостинице, соблазнив лимонной водкой, которую он предпочитал прочим (особенно же любил французскую, грушевую, но ее и во Франции нелегко было достать). В тот вечер, после концерта, в кругу благоговеющих физиков, он был открыт, доброжелателен и много пел; там была сделана единственная запись только что написанной песни «Поздравьте меня, дорогая» – мелодия его не удовлетворила, и впоследствии он от нее отказался. Впоследствии, с незначительными коррективами, эта мелодия перешла к песне «Слава и честь самовару» (1985), но не прижилась и там: Окуджава записал эту вещь единственный раз.

К шестидесятилетию ему пожаловали орден «Знак Почета». 9 февраля 1984 года умер Андропов, а пришедший ему на смену Константин Черненко являл собою карикатуру на позднего Брежнева. О нем сложили анекдот – «не приходя в сознание, приступил к исполнению обязанностей генерального секретаря»; Черненко обозначил собою не столько послабление, сколько маразм. Аналогии с поздним Римом стали очевидны до анекдотичности, невменяемость генсека только подчеркивалась серьезностью вызовов, с которыми сталкивалась страна, – всем было ясно, что отечество катится в бездну, но теперь это движение происходило с некоторым даже разухабистым весельем, при полной невозможности воспринимать происходящее всерьез. Интеллигенция, однако, вздохнула свободнее: новое охранительство кончилось, не начавшись. Окуджаве позвонили из Союза писателей и предложили заполнить бумаги – союз, мол, выдвигает его на орден. Он ответил резко: это ваше дело, мне ничего не надо, заполнять я ничего не буду. Белла Ахмадулина вспоминала, как 9 мая 1984 года он позвонил ей и спросил: «Не могут же они мне орден насильно дать?» Она его успокоила: без анкеты – не могут.

Слух об отказе Окуджавы от ордена широко распространился по Москве. Олег Хлебников написал эпиграмму: «Каждый, кто писать рожден, Костей жирно награжден. Только Белла и Булат костей этих не едят». Орден Окуджаве все равно дали, уже без всяких бумаг, по списку – правда, рангом ниже: «Дружбу народов» к пятидесятилетию Союза писателей. Ради этого награждения ничего заполнять не пришлось, специально отказываться он не стал – все по той же нелюбви к демонстрациям, – но и на

церемонию награждения не явился.

Тем не менее к юбилею Окуджавы страна готовилась серьезно. Все знали о его неприязни к шумным торжествам, знали и о том, что собственный возраст давно его пугает, а не радует, – однако не отметить праздник не могли: он превращался в еще одну манифестацию независимости, в демонстрацию неотменимых критериев. Интеллигенция нуждалась в них острей, чем в семьдесят четвертом, когда повод был «календарнее»: шестидесятилетие Окуджавы парадоксально получилось громче полувекового юбилея. Руководство КСП посоветовалось с Ольгой Окуджава: что подарить? Есть возможность купить итальянскую гитару. Ольга ответила, что гитара не так уж нужна – а вот если бы собрание сочинений… Пусть муляж, пусть ксерокс уже изданных книг – но собрание. Ведь тогда казалось, что увидеть свой многотомник при жизни Окуджаве не суждено.

Идея носилась в воздухе: многие желали иметь дома хотя бы двухтомник Окуджавы, избранные стихи и прозу; у Вознесенского и Евтушенко давно вышли трехтомники – но Окуджаве рассчитывать на такой уровень госпризнания не приходилось. Современному читателю трудно представить себе масштаб этих приготовлений. Над собранием сочинений, изготовленным в единственном экземпляре (том песен, правда, был размножен до сотни, том стихов – до десятка), день и ночь работал коллектив из полусотни энтузиастов. Один из виднейших российских филологов Николай Богомолов был редактором-составителем песенного тома; старательно скрывая от юбиляра истинную цель расспросов, Андрей Крылов и Михаил Баранов выверяли датировки. Все, у кого был доступ к ксероксу и к электрической пишмашинке, печатавшей по-типографски, с полной иллюзией книжного шрифта, – перепечатывали экземпляры сценариев «Частная жизнь Александра Сергеича» и «Мы любили Мельпомену», добывали стихи из калужских газет, набирали очерки из «Литературки» и десятки избранных интервью; составлялась детальная библиография; записывались аккорды и ноты. Самодеятельный коллектив вел профессиональную научную работу, на которую текстологи опираются и посейчас. Крылов вспоминает: «Алексей Тропышко готовил нотную строчку, на Игоре Зимине лежала ответственность за выяснение и утверждение у автора датировки песен, Николай Богомолов взялся за редактуру и сверку с источниками, я в основном занимался разделом неопубликованных стихов, предполагавшимся в первом томе». Одиннадцать томов были старательно переплетены, обернуты в серые дешевые суперобложки с факсимиле Окуджавы и торжественно

преподнесены юбиляру на концерте в ДК имени Горбунова 15 июня.

Вечер состоялся бы и раньше, но несколько раз переносился из-за болезни Окуджавы: он был сильно простужен и с годами выкарабкивался из этих простуд все трудней. Не выздоровел он и к середине июня – явился в «Горбушку» с температурой под 38, но держался безупречно. Вечер этот, проходивший в переполненном зале, рассчитанном на 1 300 мест, запомнился всем его участникам как праздник любви и солидарности. Михаил Жванецкий, подъехавший к концу вечера и выступавший одним из последних, в закулисном застолье сказал Окуджаве: «Хочу выпить за то, что ты все это получил при жизни». Вечер вел Юлий Ким, клетчатой ковбойкой подчеркнувший принципиальную неофициальность происходящего. Пели актеры Валентин Никулин и Владимир Качан, барды Вадим Егоров, Александр Городницкий, Виктор Берковский, непременные Никитины, не обошлось, конечно, и без поздравления от Кима, после которого на сцену поднялся сам Окуджава. Начав петь «Музыканта», он услышал подключившийся к аккомпанементу рояль, а потом скрипку: остановился в недоумении, оглянулся и увидел в глубине сцены сидящего за роялем двадцатилетнего младшего сына, а рядом – скрипача, его товарища по консерватории.

В финале вечера весь зал пел «Возьмемся за руки, друзья». Окуджава стоял на сцене, держа за руки устроителей концерта. На него водрузили венок из натурального лавра благородного, доставленный каэспэшниками Керчи. За кулисами торжество продолжилось. Натан Эйдельман говорил:

– Я вообще думал, что происходит интересный литературоведческий факт: возрастает роль личности писателя в литературе! Это всегда играло какую-то роль, но считалось так: лишь бы хорошо писал, а там.

– А теперь пусть плохо, лишь бы жил! – крикнул Окуджава с места.

Между тем мысль Эйдельмана весьма важна, хоть юбиляр и попытался свести все на шутку. В самом деле, в восьмидесятые годы жизненное поведение писателя было едва ли не важней его литературной одаренности. Окуджава выстроил личную стратегию, и результаты ее на празднике в Филях стали очевидны. Составляющие этой стратегии не так просты, и мы попробуем их перечислить. Во-первых, он, по неоднократным своим уверениям, старался делать только то, что доставляло ему удовольствие. Разумеется, слушатели знали, какую жизнь он прожил, и могли оценить иронию человека, до тридцати лет жившего в навязанных и крайне тяжелых обстоятельствах, да и

потом неоднократно битого. Но умение не жаловаться, держать спину, безукоризненно выглядеть в любых обстоятельствах, есть сосиски, как деликатес, с достоинством и элегантностью носить хоть ковбойку – всё это и есть внешние признаки аристократизма, в который искусство хорошо выглядеть входит непременной составляющей. Он часто называл неприхотливость одной из самых отталкивающих русских черт, говорил о гипертрофированном терпении народа, ничего общего не имеющем с терпимостью: как раз напротив, его особенно оскорбляло сочетание нетерпимости к чужим мнениям и привычкам с бесконечным и унизительным терпением во всем, что касалось собственных унижений. Непривередливость – черта советского положительного героя – раздражала его до бешенства: «Если я пью чай, это должен быть хорошо заваренный чай. Иначе – лучше пить воду».

Вторая составляющая его человеческого обаяния – это уже не жизненная стратегия, а фундаментальная черта дара, – заключается в демократичном и ненавязчивом умении создать чувство общности, родства, снять барьеры, дотянуть аудиторию до себя и включить в свой круг; а в этом кругу – и Александр Сергеевич, и Борис Леонидович, и Эрнст Теодор Амадей. Он всячески избегал этого в личном общении, но на эстраде – да и при чтении его текстов с листа, когда автор отсутствует, а домысливается лишь интонация, – достигал этой общности мгновенно: работала целая система намеков, паролей, указаний на роднящие обстоятельства, лукавых умолчаний, точных ассоциаций. Каждый узнавал в Окуджаве себя, и потому столь многих разочаровывал Окуджава-человек, в личном общении ставивший меж собой и собеседником строгие барьеры. Однако ему прощалось и это – прекрасное не должно быть слишком доступно. То, чего много, – не ценят. Он любил повторять: «Хорошего много не бывает». Это сочетание – чувство интимной, живой близости с его лирическим героем и неизменная строгая дистанция с автором – хорошо знакомо нам опять-таки по блоковской биографии: чуть не каждая курсистка в России считала его тайным, суженым ей рыцарем, но в жизни он был, по собственному определению, «холоден, замкнут и сух». «Не для ласковых дружб я выковывал дух, не для дружб я боролся с судьбой». Эта модель поведения – в самом деле женская: притягивать, влечь – и осаживать, отталкивать при малейшей попытке сближения. В стихах принадлежать всем – в жизни никому. Вероятно, он не выстраивал этого поведения сознательно – так вышло: молодой Окуджава, по его собственным язвительным воспоминаниям, откликался на все приглашения,

благодарил за все комплименты, мог проспорить с друзьями ночь напролет. но и тут, кажется, преувеличивал. Взвешивать каждое слово, больше молчать, чем говорить, он научился с 1937 года, если не раньше.

Так что замечание Эйдельмана было глубоким и своевременным: литературное и человеческое поведение Окуджавы было значимым феноменом позднесоветской культуры, наряду с песнями и романами. Он продолжал:

– Вот, Булат, ты написал одиннадцать томов, которые тебе поднесли. Это правильно. Дай бог им побольше тиражу, конечно. Но я считаю, что ты написал еще несколько томов: каждый писатель пишет свою жизнь. Это есть его большой вклад в культуру. Скажем, ну, жизнь Пушкина – это столь же прелестное сочинение, как многие его сочинения. Просто дополнение к полному собранию, а может, даже существенная часть. Поэтому есть у нас подозрение, что ты и эти тома написал хорошо. Это не значит, что ты – человек идеальный, мы знаем, что у тебя есть недостатки, да.

– Не знаю, не знаю, – насмешливо протянул Окуджава.

– Мы знаем, что ты бываешь суров. Мы знаем, что к тебе как влезешь, так и слезешь, если особенно с нахрапу. И – за продолжение, максимальное, длинное, прекрасное, этой вот сложной соцреалистической многотомной диорамы! Будь здоров!

Регина Гринберг (1927–2005), главный режиссер знаменитого Ивановского молодежного театра, задолго до Таганки выпускавшая превосходные поэтические спектакли, вручила Окуджаве его портрет, а актеры ее театра спели юбилейный парафраз «Надписи на камне»:

Пускай моя любовь как мир стара —
Ей никогда не быть кривой и ржавой.
Наверно, есть другие фраера,
Но по пути нам вышло с Окуджавой.

В конце вечера Окуджава предложил тост за КСП, сказав, что ни от писателей, ни от кинематографистов никогда не дождался бы такого вечера. Недоброжелатели, столь долго раздувавшие миф о враждебности мастера и вдохновленного им движения, были посрамлены, а устроители, зрители и гости – совершенно счастливы. Это была высшая точка карьеры Окуджавы – последовавшее за ней государственное признание уже ничего не прибавило: в юбилейный год он услышал благодарность сформированного им поколения.

Глава шестая
ПОЗДНИЕ ПЕСНИ

Уходил ли Окуджава к Наталье Горленко в 1984 году? Читатель известного сорта, вероятно, с некоторым злорадством ждет именно этого эпизода; некоторые ради него и книгу открыли.

Нет, не уходил.

Был ли у него поздний роман в первой половине восьмидесятых? Был. Окуджава тщательно скрывал свою личную жизнь и пресекал любые разговоры о ней. Историю их знакомства сама Наталья Горленко – испанистка, музыкант, автор нескольких книг стихов и прозы – изложила сама, как считала нужным, в повести «Письма к Айседоре». Из этой книги и ее интервью известно то немногое, что нужно знать и нам: они познакомились 3 апреля 1981 года, когда Окуджаву пригласили выступить в Институте советского законодательства, где двадцатишестилетняя Горленко работала после окончания МГИМО. После первой встречи обменялись телефонами, но не виделись год. За этот год Наталья Горленко успела родить и почти сразу потерять ребенка и пережить пятимесячную депрессию. Решилась позвонить Окуджаве и встретилась с ним. Сидели в ресторане ЦДЛ, который он любил. Просила написать для нее три песни – «почему-то, помню, я говорила именно о трех». Он ответил, что давно не пишет песен, да и стихи почти не появляются, «а если пишутся, то очень личные. о смерти.». «Напишите мне о смерти, я тоже все время о ней думаю». «Нет, нельзя, нужно же какое-то соответствие возрасту. облику.» С декабря начались тайные встречи. Окуджава не звонил ей из дома, выходил гулять с собакой и заходил в будку автомата. В 1984–1985 годах он много ездил, выступал вместе с Горленко, репетировал песни на два голоса, сделал диалогический вариант «Дерзости» – Горленко пела за лейтенанта, он за генерала.

В первый и последний раз он отправился в долгое всероссийское бардовское путешествие 1986 года «Авторская песня на марше мира», организованное Виктором Берковским; тогда бардовские концерты еще нуждались в правоверно-газетных девизах, хотя никакого отношения к маршу мира этот тур, естественно, не имел. Он начался в Москве концертом в Лужниках с участием Окуджавы, Суханова, Митяева, Кукина, Клячкина, Долиной, Горленко – и покатился сначала в Поволжье, а потом дальше на восток. Особенно успешными были

выступления в Челябинске 25 и 26 сентября – там зал местной филармонии оказался мал, и Окуджаве пришлось дополнительно выступать в областном театре кукол. Несмотря на теплый прием и встречу с явно «своей» публикой, он выглядел нервным и раздраженным; когда две любительницы автографов протиснулись поближе к сцене во время выступления – оборвал песню: «Как можно во время пения ходить по залу, особенно если поет непрофессионал?!» – и не сразу смог продолжить концерт.

Двойная эта жизнь его весьма тяготила. Его письма того периода фрагментарно опубликованы: в них он шутя называл Наталью Горленко «господин Птичкин», что заставляет вспомнить о «господине ван Шонховене». Большинство писем стилизованы под любимый старинный слог, и лишь изредка в них проглядывает не просто боль, а страх перед резким сломом жизни:

«Пытаюсь работать, а в голове – ты. Работа кажется пустой и напрасной. Нет, я, видимо, сильно сдал. Я был сильным человеком. Что-то меня надломило. Какая-то потребность исповедоваться перед тобой, хотя это напрасно: и тебя вгоняю в меланхолию, ты человечек нестойкий. Вот сейчас встану, встряхнусь, вызову на поверхность грузинские бодрые силы и пойду звонить тебе и опускать письмо. С любовью, как выясняется, шутить нельзя. Да я и не шучу и, может быть, слишком не шучу».

Не выдержав сплетен, Ольга потребовала от него оставить семью. О том, насколько его все это мучило, свидетельствует большинство стихотворений первой половины восьмидесятых – мрачных, тревожных – и письмо Аусме Яуронзите, одной из немногих корреспонденток, с которыми он бывал откровенен. Первое письмо она написала ему еще в 1982 году, стилизовав его под любимые им письма XIX века; он отозвался в том же духе, они часто прибегали к этим ироническим обращениям – «милостивый государь», «милостивая государыня». Аусма страдала рассеянным склерозом, болезнь ее прогрессировала, сначала она могла писать сама, последние годы прожила в полной неподвижности и письма Окуджаве диктовала. Но сознание ее оставалось ясным, дух – несломленным; Окуджава с женой присылали ей лекарства, друзья Ольги покупали за границей дефицитный лиоресал, присылали в Литву. В этих письмах Окуджава проговаривался о том, о чем молчал даже с друзьями:

«Я редко отвечаю на письма, так как моя жизнь последнее время складывается очень несуразно, моя личная жизнь. А это, представьте, имеет отношение и ко всему остальному и дурно влияет на работу.

Один мой замечательный товарищ убеждает меня, что в подобных ситуациях единственное спасение – перо и бумага, и я хватаюсь за перо, но оно отказывается служить мне. Есть обстоятельства, в которых бессильны даже самые искренние советы даже самых замечательных друзей.

Уповаю на время, терпение и здравый смысл, которые, может быть, вернут меня к нормальной деятельности. Может быть, тогда смогу посвятить и Вас в то, что вынужден переживать в одиночку».

Стихи еще откровеннее. Вот одно, написанное в Иркутске во время гастролей, в 1985 году:

Мне не в радость этот номер,
телевизор и уют.
Видно, надо, чтоб я помер —
все проблемы отпадут.
Ведь они мои, и только.
Что до них еще кому?
Для чего мне эта койка —
на прощание пойму.
Но когда за грань покоя
преступлю я налегке,
крикни что-нибудь такое
на грузинском языке.
Крикни громче, сделай милость,
чтоб на миг поверил я,
будто это лишь приснилось:
смерть моя и жизнь моя.

С 1982 по 1986 год Окуджава написал полтора десятка новых песен – такой продуктивности не бывало давно. О том, что вызвало эту вспышку, можно спорить: обычно поэт – особенно такой чуткий к воздуху времени, как Окуджава, – ощущает тектонические сдвиги загодя и отвечает на них качественным скачком, а новое увлечение играет тут роль вспомогательную, и в этом нет ничего уничижительного. Ситуация отразилась в нескольких стихотворениях 1986 года, весьма откровенных: за тридцать лет до того он дружески иронизировал над драмой Александра Аронова, а сейчас сам попал в эту же ситуацию – и она оказалась тем горше, чем отчетливей резонировала с общественным раздраем, ломкой устоев и всеобщей неопределенностью.

Две женщины плакали горько,

а Ванька ну просто рыдал.
О Господи, что за несчастье,
такого и свет не видал!
Циркачка была безутешна,
Маруся дышала едва.
И тут бесполезны усилья
и вовсе напрасны слова.
Классический тот треугольник,
дарованный черной судьбой!
Он выглядит странно и дерзко —
навечно сведенный с тобой.
Простерши железные грани,
что так холодны и грубы,
среди легиона счастливцев,
не знающих этой судьбы.
И Ванька, наверное, рад бы
великую тайну решить.
Но кто в этом мире способен
их слезы навек осушить?
Кто тот треугольник разрушит?
Кто узел судьбы разорвет?..
И слезы любви он глотает,
и воздух разлуки он пьет.

Восьмидесятые были наполнены тревогами и неустройством – но песни появлялись одна за другой: «Римская империя», «Примета», «Дерзость, или Разговор перед боем», «Парижские фантазии», «Надпись на камне». Выступлений было много: за один 1985 год – Харьков, Иркутск, Ленинград… В октябре восемьдесят пятого он выступал в Италии, в Сан-Ремо, в театре «Аристон», где был удостоен премии «Золотая гитара». На московских выступлениях осенью того же года на вопрос об этой премии он неизменно отвечал, что порадовался ей, но – «я тридцать лет пишу свои песенки в России и о России, а премию мне дали в Италии».

Что касается его последнего песенного цикла, хотя разовые возвращения к любимому жанру случались у него и в девяностые, – определить их общее настроение сложно; сейчас задним числом кажется, что это тревога. В них есть, конечно, предчувствие перемен – но нерадостных, а то и кровавых. Здесь есть, пожалуй, сходство с финалом «Фотографа Жоры»: рухнет противная, старая, прогнившая жизнь, но к ней как-то притерпелись, обросли связями, в ней угнездились, растили

детей, возводили какую-никакую культуру. Теперь всего этого не будет – уничтожение всего приличного начинается исподволь: вот, скажем, исчез Арбат. По этому случаю пишется одна из лучших поздних песен Окуджавы – «Я выселен с Арбата». Тысячами поклонников немедленно подхвачена строчка: «Хоть сауна напротив, да фауна не та». Явились новые люди, для которых наши пароли ничего не значат, наши святыни им смешны, слова обесценены: «Речи несердечны, и холодны пиры». Что впереди? Видимо, война: «Если ворон в вышине – дело, стало быть, к войне» («Примета»). Но успешней всего на этой войне будут стрелять, как водится, по своим: «Чужой промахнется, а уж свой в своего всегда попадет». Здесь эта мысль сформулирована отчетливей, с более откровенным и горьким вызовом, чем в знаменитом давнем стихотворении Межирова «Артиллерия бьет по своим»: там хоть есть шанс, что по ошибке, не по злому умыслу. У Окуджавы уже нет сомнений: всякая война есть прежде всего истребление своих, смеющих «дерзить».

В известном смысле начало восьмидесятых ознаменовано для Окуджавы прощанием с военной мифологией – или по крайней мере пересмотром ее. От романтизации «единственной гражданской» – до стойкого отвращения к любому узаконенному убийству. Тем более что впереди – явная катастрофа, последняя и самая страшная бойня, контуры которой он различает лишь смутно: «Все глуше музыка души, все громче музыка атаки, но ты об этом не спеши: не обмануться бы во мраке» (1985).

Теперь уже нет нужды притворяться, что негативный опыт был хоть сколько-то полезен: «Всяк неправедный урок впрок затвержен и заучен, ибо праведных уроков не бывает. Прах и тлен». Прах и тлен – вот атмосфера этого последнего цикла: место пусто.

Всяк почтальон в этом мире, что общеизвестно,
корреспонденцию носит и в двери стучит.
Мой почтальон из другого какого-то теста:
писем ко мне не приносит, а только молчит.

Топчется в темной прихожей в молчании строгом,
круг оттоптал на пороге у самых дверей,
радостный день и объятия – там, за порогом,
горестный мрак и утрата в пещере моей.

Правда и то, что новые песни виртуозней, сложней, изысканней прежних: самая совершенная из них в музыкальном отношении, пожалуй, – «Парижские фантазии». Впрочем,

содержание ее не сводится к маньеристской вариации на любимые окуджавовские темы: здесь есть мольба о милосердии, с которым все выносимо:

Я прошу не о вечном блаженстве – о минуте возвышенной пробы,
Где уместны, конечно, утраты и отчаянье даже, но чтобы
Милосердие в каждом движенье и красавица в каждом окне.

Этого милосердия в мире позднего Окуджавы остро не хватает. Никто никому не нужен, никого никому не жалко – и по сути все его поздние песни о том, что мир, в котором он только и был возможен, рушится, кончается. Он был плох, этот мир, немилосерден, холоден, – но его как-никак обжили; то же, что начинается, сметет любую надежду. В прежнем мире роза кое-как цвела – в новом заледенеет и облетит. «Когда кирка, бульдозер и топор сподобятся к Арбату подобраться и правнуки забудут слово „двор“»… – это ведь не только об уничтожении Арбата, который уцелел, хоть и «офонарел».

Стихи, написанные в восьмидесятые годы, как и песни, сплошь трагичны, чтобы не сказать депрессивны. Это особенно странно на фоне радостных сочинений многих сверстников и единомышленников Окуджавы, на фоне бодрого тона ранне-перестроечных газет, в которых, при всех ужасах разоблачений и всей глубине разочарований, звучала твердая уверенность, что теперь-то уже все преодолимо. Кажущееся торжество справедливости, новая реабилитация невинно осужденных, окончательное (как казалось) низвержение Сталина – всего этого в стихах Окуджавы восьмидесятых годов, кажется, попросту нет. На радостные перемены он отозвался в 1988 году единственным четверостишием:

Еще в литавры рано бить,
И незачем, и все же
Мне стало интересно жить.
Желаю вам того же.

Принципиально незатейливая форма, примитивная рифма (все же – того же, куда уж дальше?) – все придает этому тексту характер отписки. Но выше мы уже говорили об одной из сущностных особенностей Окуджавы, его личности и поэтики: в минуты общественных подъемов, надежд, в минуты оттепелей и

освобождений он не обязательно испытывает восторг – эмоция эта вообще ему не свойственна; он просто пишет, много и хорошо. Времена застоев, безнадежности, монотонности или репрессий надолго затыкают ему рот, перекрывают дыхание – опять-таки не потому, что трудно становится напечататься; Окуджава никогда не зависел от публикаций, у него не было проблем с тем, чтобы немедленно донести до своего читателя неопубликованную вещь. Он не писал потому, что пропадало желание это делать. Лирика – капризная гостья: она приходит только туда, где живет надежда. И когда эта надежда есть – Окуджава пишет, не заботясь о том, чтобы выглядеть жизнерадостным: «Но счастливыми не будем притворяться» («В день рождения подарок.»). Оптимистичны были не тексты и не мелодии; оптимистичен был сам факт возобновившегося песнетворчества.

Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит…
Как он дышит, так и пишет,
Не стараясь угодить…

Личная драма, совпавшая с ожидавшимися и все же недостоверными общественными переменами, была именно возвращением души; но так возвращается сознание после наркоза – вместе с ним приходит боль. Болью вдохновлено, проникнуто, переполнено все, что он писал в эти годы. Но если вспомнить – ведь и все наше искусство восьмидесятых годов (во всяком случае, лучшие его образцы) было чрезвычайно депрессивно. Люди начинали осознавать свое положение, понимали, к чему пришли, заново учились называть вещи своими именами – ибо и самые убежденные борцы не предполагали, до какой степени все запущено на самом деле. Любой номер тогдашнего толстого журнала напоминает открытую рану – запретные публикации сталинских времен соседствуют с только что написанными антиутопиями, тревожная публицистика о дне сегодняшнем сменяется кошмарными воспоминаниями о дне вчерашнем и позавчерашнем, и немудрено, что перестройка, начавшаяся столь оптимистично, в скором времени обернулась грандиозной общенациональной депрессией. Именно эта депрессия, а вовсе не экономические проблемы, вызвала сначала «Слово к народу», а потом и августовский путч: огромная часть народа надеялась вернуться в уютную, комфортную, предсказуемую среду, от которой так легкомысленно отрекалась каких-то три года назад. Что до Окуджавы, он уже в 1988 году – в программном стихотворении «Взяться за руки не я ли призывал вас, господа?» –

поставил диагноз: «Видно, все должно распасться. Распадайся же. А жаль».

Сказать, что он не радовался общественным переменам – несправедливо. Он радовался им и тревожился, догадываясь, чем они чреваты. Уже в конце восьмидесятых он понял две вещи, которые до большинства его сверстников доходили мучительно и долго. Первая: Советский Союз кончен бесповоротно, но поскольку он был не только результатом бесчеловечных коммунистических экспериментов, а и мечтой всех лучших людей России, их грезой, воплощением давнего российского социального идеала – вместе с ним кончен и этот идеал, и Россия золотого века, насквозь проникнутая этими социальными грезами. Второе: если кончено всё плохое, что было в Советском Союзе, то вместе с ним погибнет и всё хорошее, причем хорошее, как всегда, погибнет первым.

Конечно, Окуджава всего этого не формулировал. Он вообще избегал четких формулировок, социальных прогнозов, философских констатаций, оставаясь прежде всего человеком интуитивным; узнается не термин, а состояние, не мысль, а породивший ее импульс. Такое недоверие к словам проистекает вовсе не от трусости русской интеллигенции (которую ей любят приписать бездарные оппоненты); дело в том, что в России слова легко меняют смысл, поэтому произносить их надо осторожно: никогда не знаешь, как их используют и что под их прикрытием протащат.

О том, чем была в действительности перестройка, будут писать еще много. Ближе других к истине подобрался Лев Аннинский, умудряющийся рассматривать любую проблему вне привычных (чаще всего ложных) идеологических дихотомий. По его мнению, в 1985 году подпочвенные силы вырвались наружу с той же силой, что и в семнадцатом, и это были силы не творческие, а энтропийные. Силы распада и разрушения, жестокости и попустительства. Говоря совсем прямо, Советский Союз мог быть сколь угодно плох и уродлив, но то, что покончило с ним, было хуже, чем он.

Никаких масштабных преобразований поначалу не планировали. Хотели слегка ослабить гайки, ограничиться косметическими переделками, ввести какой-нибудь, что ли, хозрасчет, напечатать Гумилева и Ходасевича, окончательно заклеймить Сталина, в крайнем случае разрешить Бога. Но всеобщая усталость и отвращение к дряхлой империи были таковы, что удержать процесс под контролем не удалось: он развивался лавинообразно и скоро смел самого своего инициатора. К Горбачеву Окуджава относился неровно: иногда

корил за нерешительность, иногда защищал от критиков, утверждая, что будущее его оправдает. Вдобавок с восемьдесят седьмого началась карабахская драма, армяно-азербайджанская война, в которой власть проявила позорную нерешительность и дала искре разгореться в пламя. В январе девяносто первого танки появились в Вильнюсе; тогда Окуджава пишет Аусме Яуронзите: «Наш ведущий идиот пошел ва-банк, пользуясь большевистской методикой, то есть провозглашая одно, а делая совершенно другое. Конечно, мы общество рабов, но, к сожалению, мы не просто рабы, покорно переносящие бремя, а рабы-профессионалы, гордящиеся своим бременем. Я не говорю о некотором количестве нормальных людей – их мало».

Между тем в письме Сергею Вдовину, читателю, с которым он вступил в полемическую переписку в 1991 году, – Окуджава пишет: «Что-то вы в запальчивости перестарались, смешивая Николая II и Горбачева. Последний, при всех его недостатках, слабостях и прочем, человек великий, позволивший нам посмотреть, наконец, на самих себя. Конечно, его время прошло, но он никогда по-настоящему и не мнил себя строителем. Строители пока где-то впереди, едва народились».

Ощущение разочарования и тщеты было тогда довольно распространенным; еще в 1988 году прекрасный ленинградский прозаик Валерий Попов сказал, что мы «переживаем реанимацию, а не ренессанс». Скепсис, однако, не помешал Окуджаве вступить в писательское сообщество «Апрель», собравшее так называемых «прогрессивных», или либеральных литераторов под девизом «Писатели в защиту перестройки». Это было пестрое, неоднородное сообщество, состоявшее отнюдь не из диссидентов – большинство печаталось при советской власти, но было известно демократическими взглядами. Впрочем, и это неточно, поскольку само понятие «демократические взгляды» в российских условиях размыто. В основном это были писатели правдивые и талантливые – больше их ничего, по сути, не объединяло. Это не значит, что в «Апреле» не было людей бездарных или конформных – были, но наряду с ними туда входили Василь Быков, Евгений Евтушенко, Анатолий Рыбаков, Андрей Вознесенский, Борис Васильев, Фазиль Искандер – друзья и единомышленники Окуджавы.

Организационно «Апрель» стал альтернативой Союзу писателей, который в результате идеологического раскола утратил всякую легитимность. Писательская склока за собственность, печати и права тянулась еще долго, Окуджава в ней никак не участвовал, поскольку от союза не зависел – но состоять в одном союзе с оголтелыми противниками перемен ему

не хотелось, и он предпочел войти в «Апрель», названный так в честь первых перестроечных заявлений Горбачева, пришедшихся на апрель 1985 года. Несколько раз он опубликовал в «апрелевских» сборниках свои стихи и выступил на общих вечерах. В 1989 году он поучаствовал в коллективном сборнике «Весть», куда лучшие советские писатели предложили запретные книги, что называется, из стола: у самого Окуджавы таких текстов почти не оказалось. Он напечатал в «Вести» «Приключения секретного баптиста». Печатается он в это время много, издавая главным образом старые песни, не появлявшиеся в бумажной периодике, – но их было сравнительно немного: большую часть написанного ему посчастливилось протащить через цензуру еще в советские времена.

В 1990 году в «Московских новостях», чудесно преобразившихся после прихода на редакторский пост Егора Яковлева, Окуджава напечатает (№ 49 от 9 декабря) короткий фельетон «Почему Николай I не любил лакеев». «Однажды в сороковых годах прошлого века император Николай I приехал в город Ярославль и держал речь в Дворянском собрании. Сказал он следующее: „Мне нравится, как идут дела в нашем отечестве. Все классы работают рука об руку. Первый класс – это класс дворянства, хранитель наших устоев, второй класс – это класс духовенства, соблюдающий наше православие, третий класс – это класс купечества, приумножающий наши богатства, четвертый класс – это класс крестьянства, кормящий нас хлебом насущным. Но есть один класс, к которому я отношусь с подозрением и недоброжелательством. Это класс лакеев.“ Не дурак был Николай Павлович. И подразумевал он под лакеями именно хамов, жлобов, холуев и прохиндеев, ибо они страшны в толпе».

В этом – ключ к мировоззрению и состоянию Окуджавы в последние годы. Еще ярче это состояние выразилось в стихах, написанных незадолго до смерти:

Мне русские милы из давней прозы
и в пушкинских стихах.
Мне по сердцу их лень, и смех, и слезы,
и горечь на устах.
Когда они сидят на кухне старой
во власти странных дум,
их горький рок, подзвученный гитарой,
насмешлив и угрюм.
Когда толпа внизу кричит и стонет,
что – гордый ум и честь?
Их мало так, что ничего не стоит

по пальцам перечесть.
Мне по сердцу их вера и терпенье,
неверие и раж…
Кто знал, что будет страшным пробужденье
и за окном пейзаж?
Что ж, век иной. Развеяны все мифы.
Повержены умы.
Куда ни посмотреть – все «скифы, скифы, скифы…
Их тьмы, и тьмы, и тьмы».
И с грустью озираю землю эту,
где злоба и пальба,
мне кажется, что русских вовсе нету,
а вместо них – толпа.
Я знаю этот мир не понаслышке:
я из него пророс,
и за его утраты и излишки
с меня сегодня спрос.

В том и суть. Всем, кто жил в России в семидесятые-восьмидесятые, рисовалась возможность «другой жизни», как называлась одна из самых отчаянных повестей Трифонова: казалось, что стоит сбросить искусственные скрепы – и мы увидим другой народ, свободный, творческий, мудрый. Между тем восьмидесятые и особенно девяностые показали, насколько глубоко все прогнило: скрепы были тем последним, что еще удерживало страну от сползания в окончательное скотство. В письме тому же Сергею Вдовину Окуджава формулировал жестко: «Пока мы жили под дубиной Сталина, под палкой Брежнева и т. п., мы соблюдали видимость (показушную) нормального общества, а когда палку убрали, наша подлинная сущность вылезла наружу, и мы обезумели». Правда, это уже 1994 год, но эти же мысли он повторял с конца восьмидесятых – в интервью (все более частых, почти ежемесячных), на выступлениях, в газетных выступлениях.

Особенно противен был ему разгул национализма, которому поддались – особенно в республиках – и многие представители любимой им и любящей его интеллигенции. Посетив Грузию, он шокированно говорил в интервью «Советскому экрану» (№ 4, 1990): «Меня поражает нетерпимость даже интеллигентных людей. Я разговаривал с просвещенными грузинами – писателями, философами. Все очень трезво всё оценивают, но когда дело доходит до национального вопроса. Только что они ругали русских за то, что те их давят, и тут же, когда заходит речь

об абхазах, – глаза тускнеют.» В тускнеющих глазах отражался призрак толпы, против которой редкий одиночка отваживался возвысить голос – заглушат, затопчут. Самые трезвые и совестливые, подобно публицистам «Вех», бросались в объятия власти – пусть хотя бы она спасет от слепой ярости того народа, на который прежде возлагалось столько надежд.

Конечно, новая власть купила поддержку интеллигенции не только страхом, но и свободой слова – пусть ограниченной, но все-таки бесспорной. За эту свободу предлагалось стерпеть и благодарно проглотить все остальное – всеобщее воровство, бесправие, лицемерие, отказ и от той убогой и половинчатой законности, которая соблюдалась на закате советской власти. Рухнула темница, точней – теплица, тесная, душная; русское общество в очередной раз оказалось в положении пальмы из гаршинской сказки «Attalea princeps». Шестидесятники оказались в ответе за эту катастрофу, да и диссиденты тоже: как же, ведь они призывали к свободе, а вот она чем обернулась! Тот факт, что перестройку устроили не шестидесятники и не либералы, никого не волновал. А между тем устроили ее сначала партийные бонзы, желавшие сохранить власть, а потом – бывшие комсомольцы, циничные торгаши, желавшие легализовать бизнес и быстро растащить остатки былого величия; это и осуществилось – а либерализмом, свободой и открытием границ воспользовались в качестве прикрытия, дабы на них потом и свалить вину. На блатном языке это называется «замастить».

Окуджава – человек зоркий – все это понял очень быстро. «Все так смутно и безнадежно. Как-то я перегорел. Было зажегся, надеялся, а сейчас что-то сломалось, и музыка разуверившегося общества стала мне близка», – пишет он в частном письме в январе девяносто первого.

В разговоре с Львом Копелевым и Раисой Орловой в марте 1987 года – в поезде из Аахена в Берлин, в который они подсели к нему специально, чтобы увидеться и из первых рук узнать о делах на Родине, – он так обрисовал советскую ситуацию: «Три группы интеллигенции. Небольшая – в полной эйфории, мол, уже живем в другом обществе. Другая – побольше – ничего нет, потому что ничего быть не может. И мы – нас большинство – открылась небольшая щель, – впрочем, ее размера никто не знает, – и надо сделать каждому все, что возможно. Не преувеличивая возможности, но и не преуменьшая их».

На вопрос, что пишет, он махнул рукой: «Ни песен, ни стихов, ни прозы».

Вдобавок и здоровье его стало стремительно портиться – почти сразу после шестидесятилетнего юбилея он резко

почувствовал возраст. Впрочем, Эдлис вспоминает, что и в тбилисские послевоенные годы он не отличался крепким здоровьем, страдал то желудком, то ангинами, то флюсами – но со второй половины восьмидесятых болел практически беспрерывно. В августе 1985 года открылась язва, два месяца он лежал в больнице. Эти больничные паузы – по две недели, по месяцу – стали почти ежегодными. В марте 1988 года он оказался в больнице одновременно с Давидом Самойловым. Окуджаву выписали раньше. Самойлов предложил ему на прощание сочинить совместный стишок. Он начал:

– Гляжу я в окно.

– В окне Пироговка, – продолжил Окуджава.

– Хоть старость – говно. – усмехнулся Самойлов.

– Но это неловко, – закончил Окуджава, всегда стыдившийся недомоганий и жалоб. Спустя несколько месяцев он превратил это шутливое четверостишие в одно из лучших поздних стихотворений:

В больничное гляну окно, а там за окном – Пироговка
и жизнь, и судьба, и надежда, и горечь, и слава, и дым.
Мне старость уже не страшна, но все-таки как-то неловко
мешать вашей праздничной рыси неловким галопом своим.

Может быть, это чувство своей неуместности и заставляло его всё чаще выступать за границей. Дело было не в желании наверстать долгое пребывание за железным занавесом – в конце концов, Окуджава и в семидесятые немало ездил, преимущественно на капиталистический Запад; заграница отвлекала от мыслей о том, что происходит здесь, и помогала развеяться.

Глава седьмая
ЗАГРАНИЦА

1

В одной из биографий Окуджавы, в изобилии разбросанных по просторам Интернета, указывается, что последние годы они с Ольгой прожили за границей. Это чушь, конечно: он никуда не собирался переезжать окончательно, но ездил много, и не только с выступлениями. Вот неполный перечень этих поездок.

Декабрь 1986 года – Нью-Йорк.

1987 год – ФРГ, по приглашению западногерманских импресарио Карла и Гудрун Вольф: октябрь – Вальдкрайбург и Гамбург, ноябрь – Тюбинген, Штутгарт и Зальцбург.

1988 год – Израиль (14 января – вечер в Тель-Авиве, 22-е – в Беер-Шеве). Декабрь – Париж и Гренобль.

Октябрь 1989 года – Токио.

Май 1990 года – Германия (в свой день рождения Окуджава выступает в Мюнхене), июль – работа в летней школе Норвичского университета (США), получение почетной степени доктора гуманитарных наук (вместе с Фазилем Искандером), сентябрь – Швеция (совместный концерт с певицей и актрисой Кристиной Андерсон).

Весна и лето 1991 года – полгода в США, операция на сердце.

Июнь 1992 года – Польша, июль – летняя школа Норвичского университета, ноябрь – Эстония, декабрь – Израиль, дюжина концертов практически без перерывов.

Март 1993 года – Эстония, апрель – Испания, май – пять концертов в Польше, декабрь – приглашение на Нобелевский фестиваль в Стокгольме (единственное фото Окуджавы во фраке).

Январь 1994 года – средиземноморский круиз в составе большой писательской группы с заходом в Грецию, Египет, Израиль и Турцию (остальные участники – Астафьев, Розов, Маканин, Потанин, Лихоносов, Солоухин, Николаева, Архангельский, Чухонцев), февраль – Германия, сентябрь – Америка (Бостон, Лос-Анджелес), октябрь – Париж (фестиваль русской музыки).

Февраль 1995 года – Рига, апрель – Израиль (шесть концертов за две недели), июнь – Париж (выступление в зале ЮНЕСКО), сентябрь – Германия (Берлин и Дрезден), октябрь – Чехия (Брно и Прага).

Октябрь 1996 года – Стокгольм.

Май – июнь 1997 года – Германия (Марбург, Кёльн), Франция (Париж). В этой поездке выступления не планировались – только отдых и встречи с друзьями. В Париже он и умер от последствий гриппа, которым заразился при последней встрече с Львом Копелевым.

В России бытовало мнение, что он вынужден ездить, чтобы зарабатывать, – это не так, во многих интервью он признался, что потребности его минимальны и вполне покрываются книжными гонорарами. Они ездили, потому что этого хотели; причина этих метаний двояка. На Западе легче было поверить, что Россия движется в правильном направлении. Сама атмосфера этих заграничных поездок резко отличалась от той, которая воцарилась дома. В России вслед за первой эйфорией свободы пришло время всеобщего разочарования и озлобления – это касалось не только рядовых граждан, но и чиновников всех уровней. Страну раздирала конфронтация. В ней было элементарно нечем дышать. За границей можно было вспомнить, что существуют простые вещи – радость при виде гостя, учтивость, ненавязчивая вежливость британских полицейских или американских пограничников, тоже успевших сильно испортиться с тех пор. Россия оказалась в центре международного внимания, ею интересовались, она была в моде – не потому, как станут говорить потом, что Запад способен любить Россию только униженной и слабой, не потому, что весь мир бурно радовался ее деградации, а потому, что одна из самых закрытых стран мира неожиданно открылась, и люди, живущие в ней, оказались талантливыми и дружелюбными. Ее воспринимали не жалкой и нищей, не агрессивной и обиженной; на нее смотрели с горячим и доброжелательным интересом. Среди политиков наверняка были и те, кто злорадствовал при виде краха системы, едва не обернувшегося крахом России (а может, и обернувшегося – мы этого еще не знаем; не считать же возрождением реанимацию агрессивной риторики, несвободы и национального чванства). Но Окуджава ездил не к политикам. И для слушателей всего мира – до тех пор знакомых с его творчеством весьма ограниченно – он был одним из символов надежды, голосом настоящей России. Немудрено, что его встречали с восторгом – и контраст с Россией, где все смотрели друг на друга волками, был особенно очевиден. «А уж свой в своего всегда попадет».

Об этом контрасте он написал в 1990 году «Таможенное»:

Как будто кто-то в небе играет на трубе!
Сладка родная речь!.. Как это мило!..

Но слышится: «А ну-ка, пройдите все в купе!..»
То родина со мной заговорила.

<…>

Таможенник прекрасный, ну что тебе во мне?
Корысть ли, долг ли? Что с тобой такое?
Не только ты, служивый, мы все, мой друг, в дерьме,
и оттого-то нету нам покоя.
У каждого народа – свой Бог, свое лицо.
И нам, бывает, счастье выпадает.
Вот и метем метлою парадное крыльцо…
А все-таки чего-то не хватает.

Чего не хватает – ясно: человеческого отношения к себе и другим. Довольно было одного доброжелательного взгляда, приветливого слова – и жизнь рисуется возможной. Но как раз во времена обрушившейся на Россию свободы эти человеческие слова и взгляды оказались самым большим дефицитом: настала прежде всего свобода от тех немногих правил, которые худо ли, бедно ли соблюдались в гниющей империи. Россия, и всегда-то не отличавшаяся особым милосердием к своим гражданам, в девяностых была вызывающе, кричаще бесчеловечна в самом буквальном смысле слова: каждый за себя. Многие оставались верны проверенным ритуалам дружбы, нехитрым законам взаимопомощи – но атмосферу в социуме определяли, увы, не они.

Он, разумеется, с трезвой и горькой иронией относился к постсоветской жадности, с которой наши набрасывались на заграницу: времена наступали суровые, стране грозил реальный голод. На магазинных полках в провинции стояли зачастую только ужасный турецкий чай да консервы из морской капусты; в Москве с этим было легче, но гуманитарная помощь расхватывалась стремительно.

Моя жена уже давно
для самообороны
везет из Турции пшено,
из Рима макароны.
А из немецких закромов —
не разные изыски,
а радость сретенских домов:
то мыло, то сосиски.

Она везет со всех концов,
судьбой платя не в меру
за легкомыслие отцов,
за слепоту и веру.
Она везет в свое жилье,
ей не остановиться,
пока жива, пока ее
Европа не боится.

Это стихи 1991 года, весьма характерные для тогдашнего интеллигентского настроения – смеси насмешки и стыда. Но были и другие, патетически серьезные, – о том, что человечность в России, кажется, захирела и вся надежда на временное пристанище, на недолгую передышку под чужими небесами.

Красный клен, мое почтение!
Добрый день, вермонтский друг!
Азбуки твоей прочтение
занимает мой досуг.
Здесь из норвичского скверика
открывается глазам
первозданная Америка,
та, что знал по «голосам».
Здесь, как грамота охранная,
выдана на сорок дней
жизнь короткая и странная
мне и женщине моей.
Красный клен, в твоей обители
нет скорбящих никого.
Разгляди средь всех и выдели
матерь сына моего.
Красный клен, рукой божественной,
захиревшей на Руси,
приголубь нас с этой женщиной,
защити нас и спаси.

2

И Америка действительно спасла его, хотя обстоятельства этого спасения были опасны и тревожны. В мае 1991 года Окуджава с семьей отправился в Штаты, в долгую гастрольную поездку: вместе с сыном-аккомпаниатором выступил в

Вашингтоне, побывал в гостях у Аксеновых, дал концерт в Нью-Йорке, оттуда направился на запад, в Калифорнию, в Лос-Анджелес, где они с Ольгой остановились у журналиста Александра Половца, гостеприимством которого пользовались многие россияне. В Нью-Йорке Окуджаве, давно жаловавшемуся на стенокардию, сделали кардиограмму и разрешили продолжить поездку. В Лос-Анджелесе он показался врачу – и американец грузинского происхождения Юрий Бузишвили стал настаивать на немедленной операции: «Аорта перекрыта на девяносто процентов». После обследования Окуджаву оставили в медицинском центре Сент-Винсент, громадном белом здании с номером 2131 по *West Third street,* наедине с ворохом советских и американских русскоязычных газет.

У него была страховка, покрывавшая 10 тысяч долларов из стоимости предполагаемой операции, – но оставалось раздобыть еще 40 тысяч, а таких денег не было. Стали обзванивать русскую диаспору в Америке. Первым помощь предложил Евтушенко, готовый немедленно выслать 10 тысяч долларов. Ольга отказалась: ситуация в России была крайне тяжелой, и брать у поэта такую сумму казалось грабежом. Эрнст Неизвестный изъявил готовность заложить дом, корреспондент «Известий» в США Владимир Надеин обещал немедленно связаться с редакцией и собрать хотя бы первый взнос, Илья Суслов (создатель «Клуба ДС» при «Литгазете», эмигрировавший в середине семидесятых) готов был перевести несколько тысяч, в Нью-Йорке сбором денег озаботился художник Михаил Шемякин – но все эти сборы требовали времени. Если семья не сможет предоставить гарантий на всю сумму, сообщили из госпиталя, пациент будет переведен из частной клиники в государственную; представления о государственной медицине у Половца были, она мало отличалась от советской. С финансовой помощью раньше других успел Лев Копелев. Немецкий медиаконцерн «Бертельсман» прислал в госпиталь телеграмму с гарантией выплаты: там должна была выйти книга Окуджавы, и Копелев уговорил издателей предоставить автору двадцатитысячный кредит. Еще 20 тысяч собрали эмигранты – Половец в мемуарном очерке свидетельствует, что получил несколько сот чеков на 10 и 50 долларов. Год спустя, после долгих разбирательств, оставшуюся часть долга погасило американское правительство.

О том, что ни копейки не было получено из России, писали разные авторы – упоминает об этом и сам Половец, – но в действительности такой сбор шел, и занималась им Ирина Алексеева, директор московского ЦАПа (Центра авторской песни). Переправить собранные деньги в США элементарно не

успели – операцию Окуджаве уже сделали в последних числах мая и выпустили из госпиталя на пятый день. Средства, собранные в России, были частично возвращены.

Окуджаве предоставили возможность во время обследования понаблюдать за собственным сердцем, за тем, как в аорту входит катетер, – он наотрез и даже с какой-то брезгливостью отказался. Сама операция продолжалась шесть часов. На вопрос Половца, были ли во время наркоза видения, видел ли он пресловутый «туннель со светом» – Окуджава, пресекая расспросы, серьезно ответил: «Не было ничего». Когда его увозили на операцию, всех поразило его абсолютное спокойствие; задним числом он признался Половцу, что боялся, но еще больше боялся потерять лицо. Это очень в его духе.

Операция прошла настолько успешно, что через месяц после нее Окуджава отказался… от очков: сам он объяснял этот медицинский феномен расплывчато – «наверное, они что-то там задели», – но действительно стал видеть гораздо лучше. Исчезли давящие боли, одышка, он, казалось, сбросил несколько лет и в первые же дни после операции начал иронизировать над собой, сочиняя смешные эпизоды. Один из них он любил пересказывать по возвращении: он идет по коридору в больничной рубашке, смотрит на себя в зеркало и видит, что он вылитый Махатма Ганди. Операция укрепила его физически, но несколько подкосила психологически – а в его случае не знаешь, что важней. У него – как и у большинства поэтов – физическое состояние определялось душевным, а не наоборот, как бывает у здравомыслящего большинства: депрессия обычно приводила к разнообразным хворям, зато в периоды подъема и творческой активности он мог выдерживать любые нагрузки. Даже в последнюю встречу с Анатолием Гладилиным, в парижском госпитале, говорил о том, что на фронте его не брала никакая хворь. Операция напомнила ему, что он смертен – о чем он, многократно ссылаясь на знаменитое грузинское легкомыслие, старался не думать: в его стихах собственная смерть – почти всегда абстракция, лирический прием. Он говорит о ней с молодости, живет в ее соседстве, но не принимает всерьез. Его волнуют вещи второстепенные – не то, что он исчезнет (этого его лирический герой не может представить, отводит взгляд), а то, что город этого не заметит:

И если я погибну, и если я умру,
Проснется ли мой город с печалью поутру?
Пошлет ли на кладбище перед заходом дня
Своих счастливых женщин оплакивать меня?..

Теперь смерть перестала быть абстракцией. Она приблизилась вплотную, и хотя отступила – он услышал от врача, что промедление могло оказаться роковым. Окуджава после операции был уже не тот, хотя выглядел, казалось, посвежевшим и окрепшим. Он уезжал из СССР, а вернулся, по сути, в другую страну – после путча 19–21 августа 1991 года распад страны был предопределен. Окуджава, напряженно следивший за событиями 1989–1990 годов в Прибалтике, приветствовал крах империи – но исключительно в интервью. В стихах об этом нет ни слова. Разве что пророческая строчка 1988 года «Видно, все должно распасться» – констатация довольно хмурая.

Глава восьмая
«УПРАЗДНЕННЫЙ ТЕАТР»

1

Девяностые годы были для Окуджавы эпохой внешне благополучной, но внутренне – глубоко кризисной, под конец трагической. Дело было не только в старости или в отказывавшем здоровье, не в оскудении дара (напротив – в последние два года он словно обрел новое дыхание), но в последней надежде, обернувшейся последним и уже смертельным разочарованием. Ему померещилось, что побеждают свои. Оказалось, что своих нет – или что это понятие нуждается в серьезной корректировке.

Последние остатки дисциплины, державшие общество в рабочей форме, рушились. Разгуливались худшие инстинкты. Собственного стержня у страны не оказалось – на его месте давно была труха. То, что дремало под бетонной коркой, оказалось гнилью. В последние годы Окуджава думал, что виной всему было не советское, а русское: советское лишь попало в наиболее болезненные точки народа, сыграло на его худших инстинктах. Об этом он говорил в последних интервью. Это разочарование оказалось самым масштабным – и уже непреодолимым: больше опираться было не на что.

Вдобавок это время, и без того кризисное, было для Окуджавы омрачено работой в Комиссии по вопросам помилования при президенте России. Комиссию создали в 1991 году, входили туда правозащитники, юристы и писатели – Лев Разгон, Евгения Альбац, Роберт Рождественский, Мариэтта Чудакова, Александр Бовин… Возглавлял ее Анатолий Приставкин (1931–2008), который был знаком с Окуджавой с середины шестидесятых, но сдружился со второй половины восьмидесятых, когда оба оказались на пике литературной известности: Окуджава – по совокупности заслуг, Приставкин – после публикации повести «Ночевала тучка золотая» о детдоме военных времен и депортации чеченцев. На комиссии рассматривались дела столь жуткие, что каждое заседание надолго выбивало Окуджаву из колеи: он и не предполагал, что количество бытового садизма, пьянства и зверства в России дошло до такого уровня. Приставкин вспоминал в очерке «Наши маленькие праздники», что Окуджава, против ожиданий, был отнюдь не склонен к всепрощению; когда членам комиссии

продемонстрировали маньяка Ряховского, чьи зверства в конце восьмидесятых наводили ужас на Москву (он выходил на охоту в московские лесопарки, убивал преимущественно стариков, отличался феноменальным хладнокровием и полным отсутствием раскаяния), Окуджава сплюнул и отошел. Когда комиссия решала вопрос об освобождении убийцы, вполголоса говорил: «Преступника освободить, население – предупредить».

По роду своей деятельности комиссия вынуждена была рассматривать не столько дела невинно осужденных, – их процент был сравнительно невелик, – сколько бесконечные истории семейного насилия. В одном из интервью Окуджава сказал, что участие в работе комиссии – его крест, но нести его он намерен до конца. Во время заседаний, краем уха слушая невыносимо длинные речи, он сочинял непритязательные экспромты – описывал, например, импровизированное застолье с Разгоном, которого нежно любил, или сочинял рифмованные послания к Приставкину: «Насколько мудрее законы, чем мы, брат, с тобою!» Отношение его к работе комиссии и к материалу, с которым ей приходилось иметь дело, он выразил в шутливом разговоре с Приставкиным:

– Что такое д/б?

– Дисциплинарный батальон.

– А я думал – длительное безумие.

Безумие длилось, и конца ему не предвиделось. Горше всего, что именно в девяностые, когда вокруг бушевала больная и расколотая страна, горели окраины, нищали или уезжали те, кто всю жизнь был главной аудиторией Окуджавы, – он подвергся травле с двух сторон. Доклад Валерия Босенко, читанный в 2005 году на Третьих окуджавовских чтениях, так и называется – «Булат Окуджава как объект общественно-политической травли»; я снял бы определение, поскольку пропагандистские кампании, объектом которых он стал в девяностые, не сводятся к политике. Уровень ожесточения в обществе он ощутил на себе еще в 1990 году, когда на одно из заседаний «Апреля», традиционно собиравшегося в ЦДЛ, 18 января ворвались активисты общества «Память» во главе с Константином Смирновым-Осташвили. Началась драка, Окуджаве выворачивали руку – впрочем, он довольно успешно отбивался, ибо дворовый навык не забывается. Дальнейшая судьба Смирнова-Ос-ташвили была таинственна: осужденный на два года и ожидавший освобождения по УДО, он повесился (или был повешен) в бараке под Тверью в апреле 1991 года. О погроме в ЦДЛ существует много версий – согласно одной, это была масштабная провокация, призванная отвратить общественное мнение от национал-патриотов, а по другой –

Осташвили просто был шизофреником. Как бы то ни было, Окуджава успел понять, что время мирных противостояний закончилось – и два путча с двухлетним интервалом подтвердили эту догадку.

Что до причин его травли – настаиваю на употреблении именно этого слова, тогда как кампании 1961 и 1972 годов далеко не дотягивают до этого уровня, – они заключаются в том, что Окуджава, как ни странно, вообще притягивал ревущую толпу, вызывал у нее животную, немотивированную злобу, как любое чистое, ярко выраженное, беспримесное явление. В самом деле, так черти реагируют на ладан, в основе этой беспричинной злобы лежит нечто физиологическое, рациональными аргументами не исчерпываемое. Окуджава предельно четко манифестировал определенный тип человека, и этот тип – так уж случилось – многим ненавистен, причем не только в России. Чтобы понять механизмы травли, надо всего лишь понять, что это за тип, но это и оказывается самым сложным: приходится говорить о человечестве вещи нелестные и даже опасные. Окуджава – человек, настаивающий на своем праве быть слабым (и настаивающий, надо признать, с удивительной силой); он привязан к родным, семье, дому – и не стыдится этого; он не хочет гибнуть на войне и воспринимает ее как трагедию; его песни напоминают о добре, милосердии, снисхождении, его герои защищают свое право хорошо выглядеть и достойно себя вести; он считает человека выше государства, а самому государству выделяет чисто служебную роль; он ценит простые радости жизни и презирает великие абстракции, с помощью которых, как правило, камуфлируются заурядные человеческие пороки вроде кровожадности и просто жадности.

Окуджава был образом хрупкой и утонченной силы, которые всегда ненавистнее всего быдлу. Это быдло вело на него атаку в девяностые годы с разных сторон, поскольку находилось по разные стороны баррикад – но ведь так обычно и бывает, своя своих познаша, противники почти всегда уравниваются. Быдло – категория не социальная и тем более не образовательная; правильней всего будет объявить его прослойкой, выше всего ценящей грубость и беспринципность, то есть неспособной поступать в ущерб себе. Быдло – человеческий материал, напрочь лишенный человечности, а человечность как раз и заключается в способности действовать против собственных интересов: она включает в себя набор непрагматических добродетелей – сентиментальность, гордость, умиление, верность, иронию, – и ни одна из этих черт не присуща быдлу. Талант в этом смысле даже не главное, хотя все перечисленные добродетели часто с ним

сочетаются и даже его предопределяют (многие начинают сочинять именно вследствие своей уязвленности, неизбежно сопровождающей быт любого человека, одаренного иронией, сентиментальностью и принципиальностью).

Отсюда механизм атаки на Окуджаву с двух сторон. Первая довольно предсказуема: на него обрушились ревнители русского национализма, понимавшие этот национализм как апофеоз пещерных качеств, грубости и лживости. Для них вопрос: «Кто более русский?» – традиционно сводится к вопросу: «Кто хуже?» Помимо националистов, на него набросились все противники ельцинских реформ – и этих людей как раз можно понять, потому что никаких реформ не было, а было реальное торжество беззакония и аморальности; Окуджава ассоциировался с этим торжеством, пытался от него откреститься, сам предъявлял Ельцину множество претензий, но в конце концов вынужден был за него голосовать все из-за того же гипертрофированного чувства ответственности, из-за сознания личной вины в происходящем – безусловно, преувеличенной. Человек безукоризненно цельный, он не мог занять надсхваточную позицию, и за это его критиковали даже те, чьи убеждения не так далеко расходились с его собственными. Не стану называть имен этих людей – резкие слова, сказанные тогда об Окуджаве, не мешали им любить его.

Не стану называть и тех мерзавцев, которые кидали в него камни с другой стороны; повторять их фамилии и инвективы в биографической книге об Окуджаве – незаслуженная честь, на которую многие из них и рассчитывали, как остроумно заметила Наталья Иванова в статье «Литературный рэкет». Девяностые годы были эпохой не только небывалой свободы в литературе и журналистике, но и мрачных последствий этой свободы: по меткому определению Татьяны Москвиной, в советском социуме победил Мальчиш-Плохиш. В Советском Союзе многое делалось глупо и неправильно, но говорились по крайней мере верные слова и провозглашались традиционные добродетели; был некий – и весьма значительный – процент населения, который этим правилам следовал. Когда СССР рухнул, восторжествовала перевернутая система ценностей: воровство оказалось экономической инициативой, предательство – борьбой с коммунистической системой, а советская литература со всем хорошим и плохим, что в ней было, объявлялась мертвой. Больше всего доставалось шестидесятникам – за иллюзии насчет социализма с человеческим лицом; но уже и тогда было очевидно, что гнев яростных разоблачителей направлен не столько против социализма, сколько против человеческого лица. Все человеческое вызывало у них в лучшем случае сардоническую

насмешку, в худшем – совершенно бесовскую ярость; Окуджава казался им фальшивым, елейным, слащавым, а главное – их смущала и дразнила его слава. Это была не просто известность, но прежде всего моральный авторитет; борьба с авторитетами объявлялась частью духовного освобождения, а любой культ провозглашался наследием тоталитаризма. В порядке деконструкции Окуджавы от него недвусмысленно требовали, чтобы он «уступил место» – на что поэт в частном разговоре с Рассадиным ответил убийственно: «Как я могу ЕМУ уступить МОЕ место?» Окуджава был неприятен тем, что чист, тем, что репутация его безупречна, тем, что ему верят, – в общем, гнев этой публики можно было понять: она готова была деконструировать чужие авторитеты ровно до тех пор, пока не обретала собственного, но с собственным-то и возникали напряги.

Нельзя не признать, что сам Окуджава при всей своей скромности – подчеркнутой и демонстративной – роль духовного авторитета сознавал и до известного момента ей радовался; но нельзя не признать и того, что он за эту роль по крайней мере платил, отказываясь от многих благ и не колеблясь вместе с линией партии. Не колебался он и в девяностые, когда последовательность приносила ему отнюдь не почет, а дружные проклятия со всех сторон. И когда его упрекали, что в октябре 1993 года он «потерял лицо», это было самым лживым из возможных обвинений: возможно, он потерял некоторую часть поклонников, но лицо сохранил, ибо поступил в точном соответствии с логикой своего прежнего поведения. Он разделил ответственность с той властью, которую поддерживал. Он не получил от этой власти ни финансовых, ни репутационных привилегий – да и не нуждался в них, – не претендовал на должности, не сводил счеты. Он последовательно и честно реализовал свою давнюю позицию – тем более что толстовское непротивление никогда не входило в число ценимых им добродетелей. Он всегда подчеркивал разницу между силой и насилием – и не считал правильным проигрывать ради сохранения белизны своих риз. Эта белизна его волновала меньше, чем верность долгу: долг власти был, по его убеждению, пресечь мятеж. Она это сделала – хотя сама до него довела; признавая трагичность этого выбора, он считал необходимым его поддержать. Не станем спорить о том, хорошо это или плохо: это честно.

Впрочем, помимо Окуджавы, действия власти в «письме сорока двух» поддержали люди, чьим репутациям это почти не повредило: в их числе Адамович, Астафьев, Ахмадулина, Бек, Быков, Давыдов (в интервью «Независимой газете» пожалевший о

своем подписантстве), академик Лихачев, Гранин, Кушнер, Рождественский, Нагибин. Да и не было в этом письме ничего сверх обычных призывов к запрету откровенно фашистских, националистических и радикальных организаций и СМИ; сегодня подобные призывы – теперь это называется «борьба с экстремизмом» – звучат куда громче. Разумеется, это не самый демократический и толерантный документ, но подписан он в день, когда в центре Москвы шла, по сути, гражданская война:

«Нет ни желания, ни необходимости подробно комментировать то, что случилось в Москве 3 октября. Произошло то, что не могло не произойти из-за наших с вами беспечности и глупости, – фашисты взялись за оружие, пытаясь захватить власть. Слава Богу, армия и правоохранительные органы оказались с народом, не раскололись, не позволили перерасти кровавой авантюре в гибельную гражданскую войну, ну а если бы вдруг?.. Нам некого было бы винить, кроме самих себя. Мы „жалостливо“ умоляли после августовского путча не „мстить“, не „наказывать“, не „запрещать“, не „закрывать“, не „заниматься поисками ведьм“. Нам очень хотелось быть добрыми, великодушными, терпимыми. Добрыми… К кому? К убийцам? Терпимыми… К чему? К фашизму?

И «ведьмы», а вернее – красно-коричневые оборотни, наглея от безнаказанности, оклеивали на глазах милиции стены своими ядовитыми листками, грязно оскорбляя народ, государство, его законных руководителей, сладострастно объясняя, как именно они будут всех нас вешать… Что тут говорить? Хватит говорить… Пора научиться действовать. Эти тупые негодяи уважают только силу. Так не пора ли ее продемонстрировать нашей юной, но уже, как мы вновь с радостным удивлением убедились, достаточно окрепшей демократии?

Мы не призываем ни к мести, ни к жестокости, хотя скорбь о новых невинных жертвах и гнев к хладнокровным их палачам переполняет наши (как, наверное, и ваши) сердца. Но… хватит! Мы не можем позволить, чтобы судьба народа, судьба демократии и дальше зависела от воли кучки идеологических пройдох и политических авантюристов.

Мы должны на этот раз жестко потребовать от правительства и президента то, что они должны были (вместе с нами) сделать давно, но не сделали:

1. Все виды коммунистических и националистических партий, фронтов и объединений должны быть распущены и запрещены указом президента.

2. Все незаконные военизированные, а тем более вооруженные объединения и группы должны быть выявлены и

разогнаны (с привлечением к уголовной ответственности, когда к этому обязывает закон).

3. Законодательство, предусматривающее жесткие санкции за пропаганду фашизма, шовинизма, расовой ненависти, за призывы к насилию и жестокости, должно наконец заработать. Прокуроры, следователи и судьи, покровительствующие такого рода общественно опасным преступлениям, должны незамедлительно отстраняться от работы.

4. Органы печати, изо дня в день возбуждавшие ненависть, призывавшие к насилию и являющиеся, на наш взгляд, одними из главных организаторов и виновников происшедшей трагедии (и потенциальными виновниками множества будущих), такие как «День», «Правда», «Советская Россия», «Литературная Россия» (а также телепрограмма «600 секунд») и ряд других, должны быть впредь до судебного разбирательства закрыты.

5. Деятельность органов советской власти, отказавшихся подчиняться законной власти России, должна быть приостановлена.

6. Мы все сообща должны не допустить, чтобы суд над организаторами и участниками кровавой драмы в Москве не стал похожим на тот позорный фарс, который именуют «судом над ГКЧП».

7. Признать нелегитимными не только съезд народных депутатов (Верховный Совет), но и все образованные ими органы (в том числе и Конституционный суд).

История еще раз предоставила нам шанс сделать широкий шаг к демократии и цивилизованности. Не упустим же такой шанс еще раз, как это было уже не однажды!»

Окуджава не был автором этого текста, согласие подписать его передал по телефону, когда ему позвонил Приставкин, и можно думать, что он смягчил бы некоторые формулировки, а также, возможно, убрал проскрипционный список неблагонадежной прессы. Но можно понять и тех, чьи имена в этой прессе регулярно полоскали, и тех, кого партийные функционеры, перебежавшие теперь под знамена традиционализма и народолюбия, гнобили в предшествующие двадцать-тридцать лет; можно понять людей, которых много и с удовольствием били, пользуясь безнаказанностью, а теперь, когда они попробовали ответить своим мучителям их же оружием, их обвиняют в притеснениях и беззаконии!

Если же называть вещи своими именами, президентская сторона поступила в самом деле жестоко, грубо и беззаконно, и не только тогда, когда расстреливала Белый дом (это само собой), а и тогда, когда доводила до противостояния, обрубая малейшие

возможности для компромисса, и тогда, когда вытесняла в оппозицию талантливых и попросту честных людей, возмущенных правовым и экономическим беспределом, и тогда, когда окружала себя бездарностями, лгунами и ворами. Не было ошибки, которой не сделала бы в 1992–1993 годах новая российская власть, начавшая свое триумфальное шествие развалом СССР, который будет аукаться нам еще не одно столетие, и завершившая его воцарением рыцарей плаща и кинжала из так и не реформированного лубянского ведомства. Хуже этой власти были только ее оппоненты, у которых было еще меньше принципов и вовсе никаких моральных ограничений – именно поэтому их апелляции к закону и гуманности выглядят так гротескно; см., например, романы А. Проханова «Красно-коричневый» или Ю. Бондарева «Бермудский треугольник», посвященные событиям октября 1993 года. И наконец, в заложниках у этой власти была вся творческая интеллигенция – которой за поддержку творящихся на руинах СССР безобразий была дарована всего-то нормальная возможность работать: свобода слова и передвижений по свету.

В октябре 1993 года многие предпочли оказаться над схваткой, но Окуджава был не из тех, кто ценит репутацию превыше всего. Иногда сохранить лицо – как раз и значит эту репутацию принести в жертву. В девяностые годы его трагедия была обусловлена тем, что эстетически красивая позиция стала невозможна: всю жизнь он имел возможность поступать аристократично, красиво и честно – в девяностые уже нужно было выбрать: либо честное поведение, либо красивое. Как писал в девяностые годы другой поэт – «вслед за ними явилась другая рать, и пришли времена распада, где уже приходится выбирать: либо ТО, либо ТАК, как надо».

Особую ярость окуджавовских оппонентов вызвала не подпись под «письмом сорока двух» (Ахмадулиной, например, никто и слова не сказал), а интервью в «Подмосковных известиях», данное Андрею Крылову и напечатанное 11 декабря. Вот фрагмент беседы, после которого на Окуджаву обрушились главные громы:

«– Булат Шалвович, вы смотрели по телевизору, как 4 октября обстреливали Белый дом?

– И всю ночь смотрел.

– У вас, как у воевавшего человека, какое было ощущение, когда раздался первый залп? Вас не передернуло?

– Для меня это было, конечно, неожиданно, но такого не было. Я другое вам скажу. С возрастом я вдруг стал с интересом смотреть по телевизору всякие детективные фильмы. Хотя среди

них много и пустых, и пошлых, но я смотрю. Для меня главное, как я тут выяснил, – когда этого мерзавца в конце фильма прижучивают. И я наслаждаюсь этим. Я страдал весь фильм, но все-таки в конце ему дали по роже, да? И вдруг я поймал себя на том, что это то же самое чувство во мне взыграло, когда я увидел, как Хасбулатова, и Руцкого, и Макашова выводят под конвоем. Для меня это был финал детектива. Я наслаждался этим. Я терпеть не мог этих людей, и даже в таком положении никакой жалости у меня к ним совершенно не было. И может быть, когда первый выстрел прозвучал, я увидел, что это – заключительный акт. Поэтому на меня слишком удручающего впечатления это не произвело. Хотя для меня было ужасно, что в нашей стране такое может произойти. И это ведь опять вина президента. Ведь это все можно было предупредить. И этих баркашовцев давно можно было разоружить и разогнать – все можно было сделать. Ничего не делалось, ничего!

– А с другой стороны, если бы президент пытался что-то предпринять раньше, демократы первые начали бы заступаться: дескать, душат демократию.

– Вот-вот, у нас есть такая категория либеральной интеллигенции, которая очень примитивно понимает нашу ситуацию. С точки зрения идеально демократического общества – да. Но у нас, повторюсь, нет никакого демократического общества. У нас – большевистское общество, которое вознамерилось создавать демократию, и оно сейчас на ниточке подвешено. И когда мы видим, что к этой ниточке тянутся ножницы, мы должны как-то их отстранить. Иначе мы проиграем, погибнем, ничего мы не создадим. Ну а либералы всегда будут кричать. Вот Людмила Сараскина, очень неглупая женщина, выступила с возмущением, что, дескать, такая жестокость проявлена, как можно, я краснею. Пусть краснеет, что же делать. А я думаю, если к тебе в дом вошел бандит и хочет убить твою семью. Что ты сделаешь? Ты ему скажешь: как вам не стыдно, да? Нет-нет, я думаю, что твердость нужна. Мы – дикая страна.

А вот теперь говорят, что в октябре среди защитников Белого дома были не только люмпены – там были и образованные люди. Наверное, были. Каждый заботился о своих интересах. И все эти господа, которые твердят, что они тоже за рынок, – все эти хасбулатовы и руцкие, – они совершенно о России не думают. Они думают о себе, о своих амбициях, о своих креслах. Ну что Руцкой? Он фельдфебель по уровню своему. Представляете, если бы он был президентом? Или – Хасбулатов? Или – Бабурин? Или вся эта шантрапа. Что это такое было бы! Страшная публика! Я не идеализирую ни президента, ни его команду, но я когда

сравниваю, я, конечно, вижу очень серьезную разницу. Очень серьезную».

После публикации этого интервью – в котором опять-таки нет ничего криминального, есть и слова об ужасе происходящего, и о том, что власть сама довела противостояние до горячей фазы, – искаженные цитаты из него пошли гулять по прессе, а фраза про «финал детектива» склонялась на разные лады. Ишь, детектив ему! Кровожадный зритель. В январе 1994 года Окуджава выступал в Минске, и там случился уже упоминавшийся инцидент: во время пикетирования его концерта славянским собором «Белая Русь» (была такая организация в Белоруссии в девяностые годы, по духу близкая к «Памяти») актер Владимир Гостюхин сломал и бросил себе под ноги его пластинку, а из зала выкрикнули несколько оскорбительных фраз. Впрочем, большая часть зала тут же принялась просить прощения за земляков, к Окуджаве на сцену побежали дети с цветами… Он невозмутимо допел и дочитал программу. Игорь Волгин в своих воспоминаниях об Окуджаве предполагает, что он жалел о сказанных сгоряча словах – и про прижученных жуликов, и про необходимость силы и жесткости. Я абсолютно убежден, что, искренне сожалея о ситуации, в которой они были сказаны, о самих этих словах он не жалел ничуть. В интервью мне в июле 1996 года, после стремительного увольнения ближайших ельцинских силовиков А. Коржакова и М. Барсукова, он рассказывал о своей реакции на эту теленовость: «Я вздрогнул. Признаюсь, радостно вздрогнул. Мне было приятно, что погнали голубчиков». Отлично видя, что рейтинг Ельцина падает, что от него отворачиваются и те, кто всем ему обязан, он продолжал в интервью и письмах повторять: да, он часто ошибается, но другого нет. Опубликована его переписка с читателем Сергеем Вдовиным, пенявшим ему на категоричность его поздних высказываний. Сначала Окуджава отвечает мягко:

«Да, я сам чувствую, что стал категоричнее, безапелляционнее, нетерпимее и, конечно, виноват, однако это распространяется на интонацию, она придает моим оценкам скоропалительность и прочие „замечательные“ свойства, отмеченные Вами. Я думаю, что причиной этому, с одной стороны, общая лихорадка, охватившая наше общество, а с другой – старость, и ничего нельзя поделать. Беда».

Впоследствии он отвечал резче и определеннее:

«В России никогда не умели уважать личность – только общину, только коллектив. Россия никогда не уважала закон („Закон, что дышло…“). А это все приобрести в один день с помощью декрета невозможно. <…> Пока мы жили под дубиной

Сталина, под палкой Брежнева и т. п., мы соблюдали видимость (показушную) нормального общества, а когда палку убрали, наша подлинная сущность вылезла наружу и мы обезумели. Поэтому, к сожалению, нами еще долгое время нужно управлять, нас нужно придерживать в узде, чтобы мы окончательно не распоясались. Горько, но иного не может быть».

Думаю, причина столь бурной реакции на его тогдашние высказывания заключается в несовместимости окуджавовских песен и того мира, который мы видим вокруг себя. Мы не прощаем этому человеку навеянных им грез и принесенных им обольщений, не прощаем ему и того, что он – в реальности – субтильный грузин с усиками, коммунарский сын. Ведь написанные им песни так прекрасны, что должны бы исполняться рослым красавцем либо вообще быть анонимными: они по сути – народные, так же бессодержательны и универсальны. Он занес к нам сюда несколько небесных звуков – а сам, видите ли, подписывал письма: сначала в защиту диссидентов, потом с требованием «раздавить гадину». Ведь это он занес к нам сюда небесные звуки! Соблазнил своим последним троллейбусом, голубым шариком, бумажным солдатиком. Мы и поверили. А жизнь – она вон какая.

Главная претензия к Окуджаве – именно его пресловутое «арионство»: то, что он своим присутствием – и своими песнями – как бы благословил и девяностые, и шестидесятые, и семидесятые, и отца-коммунара, и всех приватизаторов. Попытался натянуть человеческое лицо на стальные и каменные сущности. А это нечестно. Лучше без человеческого лица. Разоблачителям невдомек, что единственную ценность в мире только и представляет это самое человеческое лицо, несчастное, жалкое, чаще всего мокрое от слез, – но именно ради него мы сюда и приходим. Никакие сверхчеловеческие, монументальные громады не отменят и не заменят крошечного подвига милосердия и взаимопонимания, никакие великие задачи не задушат и даже не уравновесят простой человеческой доброжелательности. Ведь апология сверхчеловечности, бесчеловечности, архаических непримиримых ценностей, толп, стад, монументальных свершений – во многих случаях не что иное, как вопль оскорбленной души: если все в мире так ужасно, пусть человеческого не будет в нем вообще! Нельзя сажать цветы на могилах, потому что цветы становятся оправданием могил! Нельзя набрасывать цветной покров на язвы мира! А Окуджава только тем и занимался, что делал жизнь приемлемой – тогда как честней и правильней, наверное, было бы вообще к чертям отвергнуть такой мир. Ведь человеческое, доброе, сладкозвучное

– только компрометирует его.

Окуджаве не могут простить того, что его призывы к милосердию сочетались с абсолютно коммунарской последовательностью в собственных взглядах и поступках: от него в самом деле могли ждать одобрения расстрела Белого дома, это не противоречило его творчеству. Окуджава привнес в нашу литературу кавказский фатализм в сочетании с русской фольклорной скорбью: принимать участь – и плакать над участью, неукоснительно следовать долгу – и ненавидеть долг. Вероятно, эта коллизия умерла вместе с советским социумом: долг рухнул вместе с идеологемой (другой у большинства не нарос, религиозность не укоренена), а сентиментальность разрушена, поскольку она вообще-то есть свойство высокоорганизованной души, а эта высокая организация канула вместе с советской империей. Сегодня у нас – ни долга, ни милосердия, ни, соответственно, их конфликта; одно взаимное раздражение да составление списков на уничтожение. И когда среди этого голос Окуджавы напоминает нам – «Все мы топчемся в крови, а ведь мы могли бы…» – у многих возникает честное желание его заткнуть, чтобы не травил душу.

В девяностые годы здесь не должно было, не смело остаться ничего чистого. Чтобы потом с полным правом можно было вообще прикрыть лавочку – что и было исполнено. А потому на репутацию Окуджавы – и слева, и справа – набрасывались с особым рвением. Он – мешал.

Теперь его нет, но он все равно мешает.

Как собственный герой, бумажный солдат (это сравнение принадлежит Ольге Окуджава, и с ним трудно не согласиться), он продолжал настаивать на своих ценностях, многократно скомпрометированных и все более опасных для репутации. Он продолжал говорить то, что думает, не меняясь и не перекрашиваясь, оставаясь все тем же либералом первой волны: государство – не фетиш, а большая жилищная контора. Россия может быть Швейцарией или по крайней мере Америкой.

Интересы и ценности личности выше нужд общества и державы. Распад СССР – трагедия, но неизбежная; потом соединимся снова на свободных основаниях. Право наций на самоопределение священно: когда-то большая Россия притесняла маленькую Грузию, теперь сравнительно большая Грузия притесняет маленькую Абхазию.

Правда, среди этих общелиберальных штампов случались у него чисто кавказские проговорки – а может, так выражался часто упоминавшийся аристократизм: он продолжал быть сторонником действий, а не только разговоров. И потому, проклиная чеченскую

войну, говорил о своих симпатиях (правда, весьма умеренных) к генералу Лебедю, напоминавшему ему фронтового комбата. Он четко разграничивал силу и насилие. Он продолжал оставаться солдатом, а вовсе не пацифистом, и договаривался до вещей, которые производили впечатление полной неадекватности, хотя на самом деле были всего лишь проявлением все той же стальной последовательности. Которая, кстати, и нелюбимого им Лимонова привела сначала в национал-большевики, а потом в диссиденты. Есть логика таланта и личности, которая сильней здравого смысла, и если художник хочет сохранить себя, он обязан следовать своим императивам. Как Блок, которого уж никто не ожидал увидеть сторонником большевизма (это так возмутило многих, что ему неустанно приписывали «разочарование» и «покаяние» – а он не разочаровался и не покаялся, просто умер).

В августе 1995 года Окуджава был гостем программы «Поверх барьеров», выходящей на радио «Свобода», где сказал открытым текстом: «Если я находил сочувствие – это большое счастье. Если нет – я продолжал думать так, как думал».

Расспрашивали его Марк Дейч, Марина Тимашева и автор этих строк. Разговор зашел о Шамиле Басаеве, который в мае 1995 года захватил больницу в Буденновске и держал в заложниках беременных женщин и медперсонал, пока не получил гарантий прекращения войны в Чечне.

– На ваш взгляд, кто такой Шамиль Басаев: новый Робин Гуд или террорист-убийца? – спрашивает Дейч.

– То, что он совершил, конечно, печально и трагично. Но я думаю, что когда-нибудь ему поставят большой памятник. Потому что он единственный, кто смог остановить бойню.

– Но погибли в больнице мирные люди.

– Но перед этим погибли пятьдесят тысяч мирных людей.

– Но ведь всем известно, что Шамиль Басаев стоял за многими террористическими акциями.

– Вы судите Шамиля Басаева или говорите об этом конкретном поступке? Если говорить о Шамиле Басаеве вообще, я не юрист, я недостаточно информирован. Если говорить о том, что случилось в Буденновске, – это печально и трагично, но война трагичнее, чем этот поступок. И поэтому я думаю, что когда-нибудь ему памятник поставят.

– Не кажется ли вам, что более чем решительные действия Ельцина в Чечне – всего год спустя, после кровавых событий в октябре 1993 года, – результат тех ваших призывов? (Тогда эта мысль высказывалась многими – в том числе Синявским и Максимовым, которые по такому случаю даже забыли о

многолетней вражде. – *Д. Б.)*

– Нет, это глубокое заблуждение, потому что я призывал к силе, а не к насилию. Сила – это значит сильная власть, власть, ответственная за себя и за свои поступки, власть, которая обязательно добивается исполнения своих постановлений. А насилие – это кровь, я всегда был противником насилия. Я за силу. Не за безалаберность, которая существует сегодня, а за силу. За жесткую власть – не жестокую, а жесткую. Но разницы не понимают. Потому что продолжается советская власть, а она всегда была насильственной. Сила – это средство защиты, насилие – это средство подавления.

– Но нельзя ли в таком случае рассматривать наши действия в Чечне как защиту?

– Нет, это разбой. Самый явный и наглый разбой. Три года назад нужно было по-человечески обсуждать этот вопрос. Они сами назначили Дудаева, которого сейчас осуждают. Чем-то он им не потрафил, и они, обидевшись, оскорбившись, стали его бить по зубам, потому что советская власть ничего, кроме насилия, не знает.

Впрочем, еще за четыре года до этого диалога, в начале девяносто первого, Мотыль был в гостях у Окуджавы, они долго говорили о перспективах, и Окуджава сказал:

– Боюсь, ничего у нас не получится.

– С чем?

– С демократией. да и вообще.

Кое-что, конечно, получилось. Получился мир, в котором ему не было бы места. Мир, в котором молодежь травит несогласных, патриотизм приобрел гламурно-фанатские очертания, а одна родина Окуджавы воюет с другой.

И это правильно: театральным актерам в цирке делать нечего.

2

В сентябре—октябре 1993 года он опубликовал в «Знамени» роман «Упраздненный театр», который не слишком понравился даже его поклонникам. Тем больше было визгу со стороны тех, кому он якобы должен был уступить место, когда в 1994 году жюри во главе со Львом Аннинским присудило Окуджаве «Букера». Не сказать, чтобы у него были сильные конкуренты: обычно – так уж сложилось – букеровское жюри поощряет не самый сильный, а самый компромиссный роман, но в шестерке того года шедевров не наблюдалось. Критика в основном сетовала на то, что в составе жюри были два шестидесятника – Аннинский

и Войнович, – которые и потрафили своему; но, положа руку на сердце, жюри сделало единственно возможный выбор. То ли благодаря репутации автора, то ли благодаря белым пятнам в его биографии, хоть как-то заполненным в автобиографической книге, – но до нашего времени из всей шестерки благополучно дожил один «Упраздненный театр».

Последний роман Окуджавы цитировался здесь так часто – лучше, по-моему, предоставить слово автору, нежели пересказывать его интерпретацию событий, пусть вольную, – что объективно оценивать это произведение трудно: для биографов оно во многих отношениях бесценно, и художественные его достоинства отступают на второй план. Между тем «Театр» отнюдь не утратил актуальности, а может, и приобрел дополнительную. Стало ясно, что театр действительно упразднен. Стало видно, что Окуджава пытался разобраться не просто в семейной хронике, как обозначил жанр романа, и не в биографии родителей, и даже не в судьбе и генезисе поколения, – а в устройстве русского общества, во взаимной ненависти и непрерывной борьбе двух составляющих его сил, в противостоянии культуры и дикости, в их взаимной компрометации и через них – в реальности девяностых. «Упраздненный театр» – это роман о том, как люди с идеалами становятся убийцами и жертвами; и о том, как люди без идеалов разделяют ту же участь, так что лучше, наверное, все-таки с идеалами. Честнее как-то. «Может, и не выйдешь победителем, но зато умрешь как человек». Это из поздней песни, в которой впервые у него постулирована полная бессмысленность любой деятельности – то есть один смысл в ней все-таки есть, и сводится он к сохранению «совести, благородства и достоинства». А все остальное сделается само – как в пьесе, ход которой от нас не зависит.

Что касается ключевой метафоры, лежащей в основе текста, – мы уже убедились, что названия у Окуджавы всегда точны и значимы; «Придумывание названий – особый талант», – писал его старший товарищ Паустовский, и этим талантом Окуджава обладал вполне. Театр истории кровав и для актеров, и для зрителей; русская история – именно театр, где артистов, однако, вербуют из публики. В разных декорациях разыгрывается одна и та же пьеса. В четные века – пожестче, в нечетные, когда память еще свежа, – помягче. Вместо тоталитаризма абсолютизм, и вся разница. Эта же ключевая театральная метафора звучит у Окуджавы в стихах о Павле I, в цикле песен к «Золотому ключику» и в сценарии «Мы любили Мельпомену» (совместно с женой, 1978), где речь идет о Федоре Волкове и о сценичности

российской политики в целом.

Русский мир есть большой зрительный зал, в котором эту пьесу смотрят. Регулярно проводятся кастинги на вакантные роли, чаще на второстепенные, реже на главные. Список действующих лиц известен: в первом действии – революционер-реформатор, во втором – контрреформатор (иногда это одно и то же лицо, которому предоставили шанс показать актерские возможности, сыграв сначала одно, а потом прямо противоположное). В первом действии – поэты-сентименталисты и романтики, во втором – одинокий поэт-государственник. В третьем – дружный хор оттепельных талантов. В четвертом – недружный хор распутных диссидентов. Во втором действии обязателен соратник-отступник, министр или олигарх, низвергнутый в ходе оледенения и высланный, по удачному выражению Владимира Жириновского, «либо в Читу, либо в Лондон». Бывает персонаж, замаливающий грехи юности: когда-то он общался не с теми людьми, но теперь решил стать святее папы римского и всех друзей сдал, да и вообще превратился в цербера. Почти у всех русских охранителей было революционное или, по крайней мере, негосударственническое прошлое.

Это не очень интересная, довольно кровавая и не самая оптимистическая пьеса. Она говорит о человеческой природе достаточно горькие вещи, доказывая, что без христианства ничего хорошего не построишь. Она доказывает, что люди, лишенные нравственного стержня, с поразительной легкостью предают себя и друг друга. Правда, у нее есть ряд преимуществ: первое действие играется в стилистике романтической, второе – в ампирной, третье – в барочной, четвертое – в стиле грубого, грязного реализма. Приключения жанра всегда занятны.

В этой пьесе давно расписаны все реплики: всегда знаешь, когда заговорят о «врагах», а когда – о «конвергенции». В ней есть одинокие монологи на авансцене и шумные массовые сцены, в которые вовлекается весь зал. Случается, что страдает не только массовка, но и значительная – до трети – часть зрителей. К сожалению или к счастью, зрители плохо обучаемы и никак не могут запомнить, что в первую очередь во время массовых сцен страдают те, кто сидит ближе к сцене, в первых рядах. Это не мешает всем ломиться в партер. Никуда не двигается только галерка – она сидит себе там и подсвистывает, зная, что занятие это сравнительно безопасное. Иногда, в первом или третьем действии, она умудряется свалить в цирк или мюзик-холл (во втором, консервативном, театр оцеплен).

Большая часть зрителей не рвется участвовать в кастингах и не очень внимательно смотрит пьесу. Она знает, что в первом

действии артисты будут распродавать часть сценического антуража, и можно быстро прихватить комод или портьеру, но во втором артисты чаще всего отбирают реквизит, так что и суетиться необязательно. Отбирать будут так же грубо и решительно, как раздавали. В первом действии обычно говорят: «Берите, сколько сможете взять». Во втором – «Отдайте все, что сможете отдать». Согласитесь, это совсем другое дело. В третьем извиняются перед пострадавшими, а в четвертом публика сама тырит все, что плохо лежит, потому что на сцене царит маразм и стащить реквизит нетрудно. Но он уже такой ветхий, что суетиться опять-таки незачем.

Именно неучастие зрителей в ходе пьесы приводит к тому, что театр, как на Бродвее, показывает ее раз за разом без особенных изменений. Актеры быстро устают, им самим уже не хочется репрессировать или отбирать. Но в ремарках написано: отбирает, репрессирует. Приходится соответствовать, хотя и спустя рукава. Пьеса играется в последнее время так халтурно, что никто из исполнителей уже не верит ни одному собственному слову. В антрактах артисты подмигивают залу, в паузах перехихикиваются с ним. Но в зал никто из них не спускается: тот, кто побывал под софитами, никогда не вернется в темноту по доброй воле. Некоторых ссылают обратно в первые ряды (или даже на галерку), но обычно артист, уходя со сцены, исчезает в кулисах навсегда, и тьма смыкается за ним. Впрочем, публику из первых рядов это не останавливает: она по-прежнему рвется на роль Вождя Молодежи или Главного Теоретика.

Большая часть зрителей, если честно, вообще давно уже занимается своими делами, не обращая на пьесу особого внимания. Шуршат бумажками, обмениваются биноклями, дерутся, пересмеиваются, курят. На сцене тоже не особенно заботятся о зрителе и не снисходят до того, чтобы обеспечивать обратную связь. Иногда – в эпизоде «Голосование» – небрежно считают небрежно поднятые руки в первых рядах, а потом так же небрежно пишут на специальной доске все, что захотят. На галерке посвистят и перестанут.

Такая трактовка русского политического, да и общественного, и литературного, и всякого иного процесса снимает любые вопросы о том, почему одни и те же люди в 1917 или 1991 году дружно требуют свободы, а пятнадцать лет спустя так же дружно лобызают ярмо. Почему они с такой легкостью аплодируют людям, говорящим взаимоисключающие вещи. Почему они немедленно забывают низвергнутых кумиров. А заодно – почему наибольшей популярностью у публики пользуются самые бездарные и наглые фигляры.

Дело в том, что всерьез относиться к актеру нельзя, и сам он к себе так не относится. Когда в Алжире зритель застрелил артиста, игравшего злодея, и был за это казнен, их похоронили рядом, поставив памятник: «Лучшему актеру и лучшему зрителю». В России тоже есть такие зрители, но их мало. Большая часть зрителей отлично понимает, что в гримерке у артиста стоят сосиски и кефир или не кефир, и когда представление прервется на ночь, он все это выпьет и съест, а зрители перекусят в буфете и уснут прямо на стульях, чтобы завтра смотреть пьесу с начала. У наиболее громогласных артистов есть поклонники и даже фанаты, но и самый яростный фанат отлично понимает, что артист не разделяет чувств своего героя; что у героя-любовника жена и трое детей, а у правдолюбца и семьянина пять малолетних содержанок. Убивают, правда, по-настоящему. Но судя по тому, что поток желающих из первых рядов не иссякает, некоторым это нравится.

Вопрос о том, почему зрителю не хочется посмотреть другую пьесу, неуместен. Ему не хочется смотреть никакую. Но раз уж он родился в театре – в гулком помещении, где есть плохой буфет, холодный темный зал и небольшая освещенная площадка, – он хочет, чтобы актеры бегали по сцене и его не трогали.

Однако поскольку декорации ветшают, а актеры и зрители относятся к своим обязанностям все более спустя рукава – театр в конце концов упраздняется и превращается в то, что мы имеем. То есть в цирк военных действий.

3

Относительно поздних стихов и песен Окуджавы даже убежденные поклонники его творчества высказываются без особенного пиетета: многословно, жидковато, без прежней энергии. Рискнем, однако, заметить – не из желания возвысить героя, а из простого чувства справедливости, – что поздний Окуджава попросту работает в другом жанре, что он выполняет – возможно, бессознательно – мандельштамовский завет «И слово, в музыку вернись». Как раз с точки зрения внешней, формальной, – он наращивает виртуозность, и музыкальную, и словесную: раннему Окуджаве нипочем бы не написать ни «Парижских фантазий» с их сложной – в двух тональностях – мелодией, ни «Вилковских фантазий» с их словесной вязью. Но в смысле содержания – да, что ж, его стихи и песни все чаще бессодержательны, иногда и многословны, но это не старческая слабость, а выполнение программы: устремление к новому роду

словесного искусства.

Поздние стихи Окуджавы не содержат и тех конкретных, милых обывательскому сердцу примет, за которые так хватались его первые слушатели. Музыкальные повторы, рефрены, ничего не значащие банальности – но мелодия слышна, даже без гитары. Поздний Окуджава (которому и петь уже трудно, и надоел собственный имидж гитариста) – поиск того словесно-музыкального единства, которое может существовать без музыкальной подпорки: музыка словами. Ведь, по знаменитому толстовскому определению, музыка тем и страшна, что каждому говорит о своем, что будоражит, но не объясняет. И стихи Окуджавы девяностых годов – лирика нового жанра, в которой смешно искать ответы на вопросы: она бежит от них. Ее задача – вводить в состояния.

На улице моей беды стоит ненастная погода,
шумят осенние деревья, листвою блеклою соря.
На улице моих утрат зиме господствовать полгода:
все ближе, все неумолимей разбойный холод декабря.

На улице моей души то снег вздохнет, то дождь проплещет,
то вдруг загадочно застонет вдали последнее село…
Еще за окнами темно, но раскрывается, трепещет
похожее на парус робкий синицы легкое крыло.

На улице моей судьбы не все возвышенно и гладко…
Но теплых стен скупая кладка?.. Но дым колечком из трубы?..
Но звук неумершей трубы, хоть все так призрачно и шатко?..
Но та синица, как загадка, на улице моей судьбы?..

Впоследствии, перепечатывая это стихотворение (впервые появившееся в «Литгазете» 27 ноября 1991 года) в сборнике «Чаепитие на Арбате», он выбросил вторую строфу, так что синица залетела в третью ниоткуда, немотивированно. И ладно. А мог выбросить первую. А мог отказаться от третьей. Собственно, по одной строке – причем по любой – все понятно, ибо в ней звучит камертон. Можно длить музыкальное сочинение, а можно оборвать, – тема варьируется, но она задана. И если это попадет в настроение, то не забудется (а рано или поздно попадет непременно, потому что каждый заглядывает иногда на улицу своей души и видит там примерно то же самое).

Старость – явление не возрастное.
То ли итог поединка с судьбой,
то ли, быть может, предчувствие злое,
то ли сведение счетов с собой.

И ни один златоустый потомок
не извлечет вдохновенно на свет
из отдаленных ли, близких потемок
то, чего не было вовсе и нет.

Вот и дочитана сладкая книжка,
долгие годы в одно сведены,
и замирает обложка, как крышка,
с обозначением точной цены.

Это – памяти Алеся Адамовича, друга, товарища по «Апрелю», но ведь и о себе же.

Вот почему этим его поздним стихам суждена долгая жизнь – точней, воскресение, потому что сегодня на них редко обращают внимание. Впрочем, сегодня вообще мало на что обращают внимание.

Тем не менее к некоторым его стихам – вполне «смысловым», насыщенным и неожиданным – стоит прислушаться именно сейчас. В некоторых из них, написанных перед самым концом, он пророчествует – пусть и в несколько зашифрованной форме; эти пророчества стоит перечитать, тем более что они исполнились:

Через два поколения выйдут на свет
люди, которых сегодня нет.
Им будут странными страхи мои,
искаженный овал моего лица.
Ниточка неразделенной любви
вонзится пулею в их сердца.
Им будет робость моя чужда,
они раскованней будут и злей…
Зависть, ненависть и вражда
взойдут над просторами их полей.

Он не ошибся в датах – миновали два поколения, и наросли бог весть откуда раскованные и злые люди, дети долгой отрицательной селекции и общественной деградации, которым в самом деле чужды робость и непонятны страхи образованцев. По-ностродамусовски темны здесь только две строчки – «Ниточка

неразделенной любви вонзится пулею в их сердца»: о чем речь? Вероятно, о том, что неразделенная, непонятая, отвергнутая любовь автора рано или поздно настигнет этих людей и обернется спасительной болью, и они поймут что-то. Хотя надеяться на это, прямо скажем, трудно.

Что до итогов собственной жизни – задолго до «Итогов», последнего законченного стихотворения Окуджавы, датированного 10 мая 1997 года, он подвел их в других стихах, заставляющих пересмотреть многие наши представления о нем. Эта вещь лишний раз доказывает, что никакой эйфории у него не было уже в 1989 году, когда написаны эти стихи и когда большая часть интеллигенции пестовала самые розовые надежды. Главное же – она демонстрирует готовность проститься с жизнью, и более того – радость по этому поводу. Ибо грядет мир, в котором ему нет места: так, оказывается, исполняются наши чаяния:

К старости косточки стали болеть,
старая рана нет-нет и заноет.
Стоило ли воскресать и гореть?
Все, что исхожено, что оно стоит?
Вон ведь какая прогорклая мгла!
Лето кончается. Лета уж близко.
Мама меня от беды берегла,
Бога просила о том, атеистка,
Карагандинской фортуны своей лик,
искореженный злом, проклиная…
Что там за проволокой? Соловей,
смолкший давно, да отчизна больная.
Все, что мерещилось, в прах сожжено.
Так, лишь какая-то малость в остатке.
Вот, мой любезный, какое кино
я посмотрел на седьмом-то десятке!
«Так тебе, праведник!» – крикнет злодей.
«Вот тебе, грешничек!» – праведник кинет…
Я не прощенья прошу у людей:
что их прощение? Вспыхнет и сгинет.
Так и качаюсь на самом краю
и на свечу несгоревшую дую…
Скоро увижу я маму свою,
стройную, гордую и молодую.

Глава девятая
КРЕЩЕНИЕ

1

В мае 1997 года Булат Окуджава с женой отправился в свою последнюю заграничную поездку. Чувствовал он себя неплохо: в предыдущем году перенес вторую операцию на сердце (пусть и менее серьезную – вшили стимулятор), но страдал эмфиземой легких, которую лечили препаратами, резко понижавшими сопротивляемость организма. Иммунитет был угнетен, и любая инфекция могла спровоцировать долгую болезнь. Он почти не выходил из дома и никого не принимал, но к весне окреп и решился предпринять путешествие в Германию и Францию. Прилетели во Франкфурт, оттуда приехали в Марбург. В поездке попутчиком Окуджавы и его жены оказался критик и журналист Илья Медовой, опубликовавший впоследствии очерк «Последнее путешествие».

9 мая Окуджаву чествовали в марбургской ратуше, в кабинете обер-бургомистра. Ужинали в ресторане «Бельвю». Окуджава был задумчив, улыбался, молчал. На следующий день автомобилем отправились в Висбаден. Сочиняли в дороге смешные экспромты. Окуджава хвалил «Актерскую книгу» Михаила Козакова, подаренную ему перед отъездом. Из Висбадена позвонили Копелеву, только что оправившемуся после гриппа. Спросили, заехать ли к нему в Кёльн сейчас или в другой раз. «Сейчас, – ответил Копелев, – другого раза может не быть».

Как выяснилось, он был еще не совсем здоров. Окуджава заразился гриппом именно во время этой последней встречи. Копелев предупреждал, что болен, просил не подходить, – но Окуджава шагнул к нему и обнял так же решительно, как когда-то, на глазах у посольских шпиков, приветствовал в концертном зале Виктора Некрасова.

Говорили, естественно, о России и об истории. Копелев говорил, что ее уроки необходимо усваивать. Окуджава возражал, что история никого ничему не учит, и максимум, что мы можем, – изучать ее, пытаться понять и «споспешествовать».

16 мая они с женой отбыли поездом из Кёльна в Париж. Там остановились у Михаила Федотова – журналиста, политика, автора «Закона о печати», а в 1997 году – российского представителя при ЮНЕСКО. 24 мая посетили Анатолия

Гладилина, живущего в Париже с 1976 года. Окуджава жаловался на сниженный иммунитет, просил крепкой водки, «чтобы никакая зараза не пристала». Сказал, что не поет больше «Песенки о голубом шарике» («голубой» теперь имеет вполне конкретный смысл) и «Песенки о московском метро» («С нынешними левыми я не хочу иметь ничего общего»). Спокойно уверял, что давно вышел из моды. Его горячо разубеждали.

26 мая Гладилину позвонили от Михаила Федотова и сообщили, что встречу с Окуджавой, назначенную на 28 мая, нужно отменить: он заболел гриппом. Через неделю обнаружилось, что грипп перешел в воспаление легких: его решено было перевезти в военный госпиталь в Кламаре, один из лучших в окрестностях Парижа. Гладилин немедленно навестил его и поразился тому, как резко он сдал.

– На фронте я так хотел попасть в госпиталь, на несколько дней, чтоб отоспаться, поесть… В окопах – по пояс в воде, и никакая холера не брала! А тут, видишь, глупый грипп…

– На войне ты был несколько моложе.

– Нет, дело не в том. Там – напряжение… гражданка расслабляет…

Пытаясь отвлечься, заговорил о литературе: критики, процветавшие в советские времена, упрекают его в том, что он в «Упраздненном театре» не осудил родителей-коммунистов. Гладилин его поддержал: «Мои родители тоже были большевиками, я их тоже очень люблю, они искренне верили.»

Окуджава пожаловался, что ему не дают чаю. Он не знал ни слова по-французски. Выяснилось, что на завтрак и обед ему привозят термос с горячей водой, надо попросить, чтобы налили – он не просит, вот и не наливают. Договорились, что будут наливать без просьбы. Он стал рассказывать о работе в комиссии по помилованию. Сказал, что страна деградировала: 99 процентов преступлений совершаются по пьянке.

Гладилин вспоминает, что во время разговора Окуджава оживился, стал похож на себя прежнего – только часто и глубоко закашливался. «Выздоравливай, и пойдем к бабам», – попытался пошутить Гладилин; Окуджава слабо улыбнулся.

Ольга держалась героически: Гладилин вспоминает, что «к Булату она подходила с ясной и доброй улыбкой».

У Окуджавы открылась язва, кровотечение не прекращалось, его перевели в реанимацию и погрузили в искусственный медикаментозный сон.

11 июня врачи предупредили, что положение критическое. Жена приняла решение крестить его. Он был без сознания.

Лет за десять до этого Ольга Окуджава побывала у старца

Иоанна Крестьянкина – он согласился ее принять и беседовал с ней два часа. Во время этого разговора в ответ на упоминание об атеизме ее мужа Крестьянкин вдруг сказал: «Ино жена мужа ругает-ругает, да сама и окрестит. Святой водой, а нет святой – то и кипяченой. А кипяченой нет – то из-под крана».

Окрестив мужа, Ольга дала ему имя Иоанн – в честь Крестьянкина, предсказавшего это крещение; впрочем, он и сам давно называл себя в автобиографических рассказах Иваном Ивановичем.

В 16 часов 12 июня 1997 года Булат Окуджава умер.

Родившийся в День Победы – умер в День независимости; последний символ в жизни последнего символиста.

Через полгода в кармане его пиджака вдова найдет листок из блокнота с последними двумя строчками:

Предчувствовать смерть и смеяться не значит ее не бояться.

2

С ним прощались на Арбате, в театре имени Вахтангова. Было дождливо, прохладно. По улице тянулась многотысячная очередь, и боже мой, что это были за люди.

Некоторые писали потом, что давно не видели таких одухотворенных лиц – но это пафосный штамп. Не в одухотворенности дело. Это были прежде всего очень несчастные лица и очень потрепанные люди, шедшие хоронить главное оправдание своей жизни. Не только Окуджаву, конечно, а все, что умерло с ним. И казалось, что все они вместе с ним исчезнут – все эти фраера, как назвал их он сам; матери-одиночки, архивные юноши, последние старорежимные старухи, учителя, которых никто не слушает, ученики, которым некуда трудоустроиться, все, кому каждый день напоминают: твое место на свалке истории, хватит, тебя больше не надо.

Шла эта покорная, тихая, неистребимая, как выяснилось, толпа лишних во всякое время людей, понурых, кое-как одетых; шла, тянулась, проходила мимо его гроба под его песни, выходила на улицы, растворялась в мокрой, чужой для них Москве, и казалось – все, это их последняя встреча.

Однако шло время, и они собирались на его праздники, на открытие памятника на Арбате 8 мая 2002 года, на концерты в музее Окуджавы, на конференции по его творчеству, на премьеры спектаклей по его пьесам и прозе. Собирались, хотя дети, по всем расчетам, должны были вырасти, а старорежимные старухи – вымереть, а нетрудоустроенные ученики и никому не нужные

учителя – спиться; но они приходили в одном и том же неизменном составе.

За это время сменилось и кануло безвозвратно несколько социальных типов – новые русские, деловые мужчины и женщины, герои эры гламура, неоконсерваторы, младопатриоты, и всех их куда-то унесло. Тогда как фраера (не будем употреблять затрепанное слово «интеллигенция», поскольку вся интеллигенция кончилась вместе с Советским Союзом) всё продолжают себя хоронить и всё идут нескончаемым потоком, как змея, догоняющая собственный хвост, в мультфильме Ивана Максимова «Болеро». Они смешны и временами противны. Они потерты. Они повторяют одни и те же слова – «но вечные стихи затвержены тайком, и сундучок сколочен из фанеры». Идет это несчастное племя, голосом которого он стал, – и доказывает свою совершенную неубиваемость. Все те же домашние дети, все те же безрукие отцы и нервические матери, все те же хорохорящиеся деды и слезливые бабки, парад уродов, носители единственных ценностей, имеющих смысл.

«Цель нашу нельзя обозначить, цель наша – концы отдавать», – как сказала Новелла Матвеева по другому поводу.

Окуджава похоронен на Ваганьковском кладбище рядом с матерью. Памятник – круглая гранитная глыба, на которой воспроизведена в бронзе его роспись.

Но дело, так сказать, не в этом, а в том, что – как закончил лучшую свою книгу Андрей Синявский: «А они идут, идут сейчас. И пока я здесь живу, пока мы все живем – они будут идти и идти…»

ЭПИЛОГ

Книга дописана, но главное не сказано – чувство, знакомое каждому автору. Бессмысленно надеяться выговорить это главное на последних страницах: перед смертью не надышишься. Чего не сказал на семистах – вряд ли скажешь на двух.

Тем не менее, тем не менее, напоследок.

«– Кое-что дописать, – прошептал полувопросительно Цинциннат, но потом сморщился, напрягая мысль, и вдруг понял, что, в сущности, всё уже дописано».

Остается, однако, вопрос: повторим ли этот феномен? и возможно ли появление нового поколения, которому голос, песни, проза Окуджавы будут говорить столько же, сколько говорили его современникам?

Окуджава вне контекста своей эпохи многое теряет, и как Блок лучше всего понимался в определенные времена – например, в семидесятые, – так и творчество Окуджавы должно опять обрести своего читателя, но для этого нужен сложный комплекс условий. Нужно пройти через новую стагнацию и новую оттепель, нарастить определенный культурный потенциал, в котором каждое слово становится больше своего обычного значения, становится сигналом, паролем, вовлекает в круг читательского восприятия множество других текстов. Нужно пройти через серьезные испытания, о которых не дай бог и думать, – но человечество забыло о некоторых простых вещах, а напоминает о них обычно большая война или иной подобный катаклизм. Эти вещи должны вспомниться и стать безусловными, потому что ноты пишутся только на прямых и твердых линейках.

Должно вырасти поколение людей, обманутых всеми общественными ожиданиями и уповающих на порядочность, а не на идею; должно вырасти поколение их детей, верящих, что у них-то все получится.

Булат Окуджава был голосом и оправданием своей страны, той страны, которой больше нет; он был лучшим, что в ней было, райской птицей, поющей в аду и немыслимой вне этого ада. Этот ад был декорацией его упраздненного театра, фоном его песни, антиподом и условием существования его художественной вселенной. Лучшее гибнет первым – и если худшее, что было в СССР, оказалось легко воспроизводимо, для воспроизводства лучшего требуется слишком многое.

Всё по Блоку:

Есть одно, что в ней скончалось

Безвозвратно,
Но нельзя его оплакать
И нельзя его почтить,
Потому что там и тут,
В кучу сбившиеся тупо,
Толстопузые мещане
Злобно чтут
Дорогую память трупа —
Там и тут,
Там и тут…

Этим скончавшимся безвозвратно в прежней России как раз и был сам Блок, и все, что им олицетворялось и с ним умерло – «но нельзя его оплакать и нельзя его почтить».

Подводя итоги десятилетия, прожитого без Окуджавы, мы можем с полной уверенностью сказать, что почти построили Советский Союз, но без Окуджавы, как большевики в свое время почти отстроили империю – но без Блока. Тонкие вещи появляются на излете эпох, в прозрачные, сквозящие времена, когда сквозь истончившуюся ткань жизни становится видно другое. Из этого другого они и приходят, и о нем повествуют, и те, кто живет одновременно с ними, чувствуют этот сквозняк, то есть сказанное для них не пустой звук.

Но все эти условия рано или поздно будут соблюдены, потому что хоть спираль и сужается с каждым витком, а кругового ее хода еще никто не отменил.

Так что все это будет нескоро и несколько хуже.

Гаснут, гаснут костры. Спит картошка в золе.
Будет долгая ночь на холодной земле.

А после долгой ночи – холодное утро и серый день, и лишь потом – благодатный вечер, когда жгут костры и поют вокруг них. И костры эти будут не те, с поправкой на сужение спирали. И сюда уж никто не вернется. Кое-что не возвращается, да, с этим надо смириться, иначе и песни эти не звучали бы так.

Кое-что – уже навсегда.

Или как за год до смерти сказал он об этом чуть оптимистичнее:

Поверь мне, Агнешка, грядут перемены…
Так я написал тебе в прежние дни.
Я знал и тогда, что они непременны,

лишь ручку свою ты до них дотяни.
А если не так, для чего ж мы сгораем?
Так, значит, свершится всё то, что хотим?
Да, всё совершится, чего мы желаем,
оно совершится, да мы улетим.

2006–2008

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Б. Ш. ОКУДЖАВЫ

1901, август– в Кутаиси в семье кустаря-чувячника родился Шалва Окуджава.

1903, 17августа – в Тбилиси в семье столяра родилась Ашхен Налбандян.

1922, июнь – брак Шалвы Окуджавы и Ашхен Налбандян.

Июль – Шалва Окуджава переезжает в Москву вместе с женой и поступает на экономический факультет МГУ. Первая московская квартира – две комнаты по адресу: Арбат, 43, кв. 12.

1924, 9 мая – в родильном доме № 7 («у Грауэрмана») родился Булат Окуджава.

Конец июня – Шалва Окуджава по распоряжению С. Орджоникидзе отозван в Грузию и назначен секретарем Тифлисского горкома партии.

Июль – «октябрины» Булата Окуджавы на Трехгорке.

1930 – семья переезжает в Тбилиси, в квартиру на улице Грибоедова, 9. Шалва Окуджава назначен вторым секретарем горкома партии.

1931, весна – Ашхен Налбандян возвращается в Москву на должность инструктора горкома.

Июль – Булат с теткой Сильвией и двоюродной сестрой Луизой отдыхает в Евпатории. Первое стихотворение. В августе Булата отвозят к матери в Москву.

1932, июль – Шалва Окуджава назначен парторгом строящегося Нижнетагильского вагоностроительного завода.

1934, 25 мая – родился Виктор Окуджава, младший брат Булата.

Август — семья переезжает под Нижний Тагил, на строительство «Вагонки».

1935, август – Шалву Окуджаву переводят в Нижний Тагил на должность первого секретаря горкома.

Октябрь – семья переезжает в Нижний Тагил, в дом купца Малинина по адресу: ул. Восьмого Марта, 49.

1936, лето – Булат гостит у тетки Сильвии в Тбилиси. К этому времени написаны несколько десятков стихотворений и роман о китайском революционере Ю-Шине.

1937, 15 февраля – Шалва Окуджава отстранен от должности первого секретаря Нижнетагильского горкома.

18 февраля – Шалва Окуджава арестован в Свердловске.

20 февраля – Ашхен с матерью и детьми уезжает из Нижнего

Тагила в Москву.

Март – Булат поступает в пятый класс московской школы № 107.

4 августа – Шалва Окуджава расстрелян в Свердловске.

Сентябрь – Булат переходит в школу № 69.

1939, март – арест Ашхен Налбандян. Приговор – пять лет лагерей и пять лет ссылки за контрреволюционную деятельность. Отправка в Карлаг, лагерь Батык.

1940, лето – Булат переезжает в Тбилиси к тетке Сильвии и в сентябре поступает в девятый класс тбилисской школы № 101.

1941, сентябрь – пытается уйти на фронт добровольцем. Устраивается в военкомат разносить повестки.

Октябрь – выступает с чтением стихов в госпиталях.

Ноябрь – читает стихи на школьном вечере, где выступают эвакуированные артисты МХАТа.

1942, август – призыв в армию. Карантин в военном городке в тбилисском пригороде Навтлуги, затем в 10-м отдельном запасном минометном дивизионе в Кахетии.

Сентябрь – декабрь – Булат Окуджава на Северо-Кавказском фронте под Моздоком в составе минометной бригады 254-го гвардейского кавалерийского полка.

16 декабря – Окуджава ранен в ногу и отправлен в госпиталь.

1943, январь – март – пребывание в 124-м запасном стрелковом полку.

Март – отправка в Степанакерт, в 126-ю артиллерийскую бригаду (резерв главного командования), запись в пехотное училище.

Июнь – написана первая песня – «Нам в холодных теплушках не спалось» (не сохранилась).

1944, март – демобилизован по состоянию здоровья. Возвращение в Тбилиси.

20 июня – получает аттестат о среднем образовании.

Осень – обсуждение стихов Окуджавы в литобъединении под руководством Г. Крейтана.

1945, 15 июля – первая публикация – стихотворение «До свиданья, сыны» под псевдонимом А. Долженов в газете ЗакВО «Боец РККА».

9 августа – первая публикация под собственной фамилией в той же газете («Девушке-солдату»).

27 августа – 1 сентября – вступительные экзамены на филологический факультет Тбилисского государственного университета.

Октябрь – знакомство с Борисом Пастернаком.

1946, февраль – знакомство с сестрами Галиной и Ириной

Смольяниновыми.

1947, февраль – возвращение Ашхен Налбандян после лагеря и ссылки.

Свадьба Булата Окуджавы и Галины Смольяниновой. Отъезд Ашхен с сыном Виктором в Армению (Кировакан).

Лето – Булат осваивает гитару под руководством тестя Василия Смольянинова.

24 октября – первая сохранившаяся песня «Неистов и упрям».

1948, весна – знакомство с П. Антокольским, Н. Тихоновым и А. Межировым.

Лето – осень – арест друзей Окуджавы, студентов тбилисских вузов, по обвинению в создании контрреволюционной организации.

Сентябрь – отъезд в Москву. Булат живет у тетки Марии. Знакомство с актрисой Валентиной Леонтьевой.

1949, январь – возвращение в Тбилиси.

Февраль – новый арест Ашхен Налбандян в Кировакане и ссылка в Большой Улун Красноярского края.

Лето – поездка Булата в Москву с женой и свояченицей.

1950, 25 апреля – Окуджава защищает диплом «Великая Октябрьская революция в поэмах Маяковского».

Июль – переезд с женой в Москву. Попытка трудоустроиться во Владимире.

11 августа – приезд в Калугу с женой и братом. Распределение в село Шамордино.

1951, март – Галина Смольянинова уезжает рожать в Тбилиси. Ребенок (девочка) гибнет при родах.

Июнь – после конфликта с директором шамординской школы Окуджава переводится в райцентр Высокиничи.

1952, 12 января – после неоднократных конфликтов с директором Окуджава уволен из высокиничской школы «за прогул» (поводом послужила поездка в Москву во время зимних каникул).

15 января – суд за прогул. Окуджава приговорен к трем месяцам работы с вычетом зарплаты.

4 февраля – Окуджава принят на работу в калужскую школу № 5.

6 июля – первая публикация стихов в областной газете «Знамя».

Июль – знакомство с поэтом и журналистом Николаем Панченко.

1953, лето – поездка с женой в Тбилиси.

22 сентября – переход на полставки в школу рабочей молодежи № 2.

Октябрь – декабрь – регулярные публикации стихов в «Знамени» и «Молодом ленинце».

1954, 2 января – рождение сына Игоря.

Июль – межобластная конференция молодых писателей средней полосы России. Окуджава участвует в ней и 5 августа публикует в «Молодом ленинце» отчет.

Август – Ашхен Налбандян возвращается из ссылки в Москву.

1955, 13 января – Окуджава увольняется из школы и переходит в «Молодой ленинец» корреспондентом и руководителем литобъединения при газете.

Весна – знакомство с Сергеем Наровчатовым, выступавшим в Калуге.

Лето – отдых с семьей в Туапсе. Песня «Над синей улицей портовой» (стихи).

20 августа – Николай Панченко дает Окуджаве рекомендацию в КПСС.

Ноябрь – первая публикация в «Новом мире» (следующая, не считая переводов из Э. Межелайтиса, – только в 1982 году).

1956, январь – участие в Третьем Всесоюзном совещании молодых писателей.

Сентябрь – начало регулярных появлений Окуджавы в литературном объединении Г. Левина «Магистраль».

Октябрь – выход первой книги Окуджавы «Лирика» (Калужское книжное издательство).

Ноябрь – переезд в Москву к матери. Песня «На Тверском бульваре» – первая из московского цикла.

Декабрь – переход в издательство «Молодая гвардия» (редакция поэзии народов СССР).

1957, весна – песни московского цикла, широко исполнявшиеся в дружеском кругу. Знакомство с Евгением Евтушенко, Юрием Левитанским, Евгением Рейном, Владимиром Корниловым, Беллой Ахмадулиной.

1958, осень – выход второго сборника стихов «Острова» (Москва, «Советский писатель»).

1959, июнь – переход в «Литературную газету» на должность редактора отдела поэзии.

Осень – первые записи Окуджавы на магнитофон в квартирах Льва Аннинского и Аллы Рустайкис.

Декабрь – выступления в Ленинграде на поэтических вечерах по случаю выхода сборника «День поэзии»-1959.

1960, январь – первое официальное публичное выступление (Ленинград, Дом кино).

Февраль – поездка в Пушкинские Горы от «Литературной газеты». Песня «По Смоленской дороге».

4 марта – провал выступления на «субботнем вечере отдыха» в московском Доме кино.

Лето – публикация пяти песен в самиздатском журнале Александра Гинзбурга «Синтаксис».

20 сентября – выступление в Ленинграде на читательской конференции «Литературной газеты».

1961, первая половина года – работа над повестями «Фронт приходит к нам»

(закончена и опубликована в 1967 году) и «Будь здоров, школяр!».

Апрель – запись магнитоальбома с шестью песнями по предложению Льва Шилова для официального выпуска катушки на фирме «Мелодия». На худсовете песни были одобрены, но альбом не вышел.

Июнь – выступления в Харькове с бригадой «Литературной газеты».

Август – поездка в Сибирь, публикация в «Литературной газете» очерка «Станция Курят».

17 октября – выход первых 30 тысяч (из запланированных 75) тиража альманаха «Тарусские страницы», где напечатана повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр!».

24 октября – прием в Союз писателей (утвержден президиумом союза 27 ноября).

14 ноября – выступление в Ленинграде во Дворце работников искусств им. Станиславского. Из-за небывалого наплыва зрителей у входа дежурит конная милиция.

29ноября – статья И. Лисочкина «О цене „шумного успеха“» в ленинградской молодежной газете «Смена» (перепечатана 5 декабря в «Комсомольской правде»).

26 декабря – обсуждение стихов и песен Окуджавы в Союзе писателей, неожиданно оказавшееся триумфальным.

1962, март – смена руководства в «Литературной газете». После разговора с А. Чаковским Окуджава принимает решение уйти из газеты «на вольные хлеба», хотя сотрудничать с «ЛГ» и брать командировки продолжает до середины 1960-х.

26 апреля – знакомство Окуджавы с Ольгой Арцимович, будущей второй женой.

Июнь – переезд к Ольге в Ленинград, где он с перерывами проживет до 1965 года (ул. Ольгинская, 12, кв. 15).

Август – участие в съемках эпизода «Поэтический вечер в Политехническом музее» фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича».

Сентябрь – поездка в Одессу для записи песни на Одесской киностудии. Путешествие по Дунаю в Вилково.

Осень – Окуджава получает в Москве квартиру по адресу: 2-я Аэропортовская, 16, кв. 305. Эту квартиру он оставляет первой жене.

1963, январь – работа над сценарием «Пусть всегда будет солнце» под Одессой (в соавторстве с П. Тодоровским).

10мая – С. Павлов, первый секретарь ЦК ВЛКСМ, выступает на Четвертом Всесоюзном совещании молодых писателей с речью, содержащей резкие нападки на Окуджаву.

8 августа – книга стихов Окуджавы «Веселый барабанщик» изъята из плана на 1963 год с требованием «доработки» в свете новых требований к идейности искусства (вышла в 1964 году).

Сентябрь – выход книги К. Ф. Чангмарина «Песни Панамы» в переводах и с предисловием Окуджавы.

Ноябрь – поездка со второй женой в Грузию.

1964, март – апрель – поездка в Новосибирск и Свердловск с концертами в составе группы поэтов.

9—11 апреля – поездка в Нижний Тагил, выступление во Дворце культуры Уралвагонзавода.

Лето и осень – работа над повестью «Фотограф Жора» (по первоначальному замыслу – «киносценарий об отце»). Выход в издательстве «Посев» (Франкфуртна-Майне) сборника «Проза и поэзия», включающего повесть «Будь здоров, школяр!» и стихи, с предисловием главного редактора журнала «Грани» Н. Тарасовой (расширенные переиздания – 1966, 1968).

Август – поездка в Польшу и Чехию с группой советских прозаиков и критиков. Выступление в варшавском клубе «Dziekanka» и запись концерта на польском телевидении. Выход книги стихов и переводов с грузинского «По дороге к Тинатин» (Тбилиси, «Литература да хеловнеба»).

Сентябрь – участие в съемках фильма «Верность» по сценарию «Пусть всегда будет солнце» в деревне Старая Маячка под Одессой. *Октябрь* – гастрольное выступление в Куйбышеве с группой молодых поэтов. Выход книги стихов «Веселый барабанщик» (Москва, «Советский писатель»).

Осень – знакомство в Ленинграде с Иосифом Бродским (после его возвращения из ссылки), попытки трудоустроить его на «Ленфильм» при помощи И. Шварца. Выход первого диска Окуджавы (18 песен, взятых с московских концертных фонограмм) в английском издательстве «Flegon press». Вызов к оргсекретарю Союза писателей генералу КГБ В. Ильину.

7 ноября – развод с Галиной Смольяниновой.

1965, январь – работа над киноповестью «Арбат, мой Арбат».

Конец января – начало февраля – выступления в Горьком и Саратове от журнала «Юность» с молодыми поэтами.

21 февраля – инспирированное «письмо трудящихся» под редакционным названием «Ловцы дешевой славы» в газете «Советская Россия».

Апрель – май – дискуссия об авторской песне в «Литературной газете». Окуджава участвует в жюри первого ленинградского фестиваля авторской песни в ДК им. Кирова.

Май – работа с Владимиром Мотылем над сценарием фильма «Женя, Женечка и „катюша“» в Доме творчества писателей в Ялте.

Октябрь – знакомство в Москве с Жаком Брелем, домашний концерт вместе с ним и А. Галичем на квартире Е. Евтушенко.

7 ноября – смерть первой жены Окуджавы Галины Смольяниновой от острой сердечной недостаточности. Его сын от первого брака Игорь переезжает к тетке Ирине Живописцевой во Владивосток.

Декабрь – Окуджава покупает кооперативную квартиру на Речном вокзале по адресу: Ленинградское шоссе, 86, корп. 2, кв. 72.

1966, весна – участие в съемках фильма «Женя, Женечка и „катюша“» в Калининграде.

Март – подписание коллективного писательского письма в защиту А. Синявского и Ю. Даниэля, осужденных за публикации их произведений на Западе.

Май – публикация пьесы «Глоток свободы» (ВУОАП, на правах рукописи).

Лето – работа над сценарием «Частная жизнь Александра Сергеича» (по заказу Одесской киностудии).

Июль – поездка в Швецию в составе писательской группы. Вечер советских поэтов в Стокгольме.

1967, январь – выступления в Казани и Ульяновске, вызвавшие донос первого секретаря Ульяновского обкома КПСС А. Скочилова.

11 марта – концерт в московском Доме кино (с Р. Казаковой). Первое исполнение «Молитвы».

Март – выход безгонорарного номера «Звезды Востока» в пользу жертв ташкентского землетрясения. Большая подборка Булата Окуджавы, включающая «Размышления у дома, где жил Тициан Табидзе».

Апрель – Окуджава дает пояснения по поводу письма А. Скочилова в отделе культуры ЦК КПСС.

Май – гастроли в Ленинграде.

Июнь – выход на экраны фильма «Женя, Женечка и „катюша“».

Июль – поездка в Польшу. Встреча с польскими диссидентами и деятелями культуры.

21 августа – 12 сентября – поездка в Югославию на поэтический фестиваль «Стружские вечера».

26 августа – выступление с песнями на мосту через Черный Дрим.

27 августа – выступление на вечере одного стихотворения (приз «Золотой венец» за «Стихи об оловянном солдатике моего сына»).

Сентябрь – премьера «Глотка свободы» в постановке Зиновия Корогодского на сцене Ленинградского ТЮЗа.

Октябрь – недельная поездка в Венгрию.

Конец ноября – декабрь – поездка в Париж. Выступление в зале «Мютюалите», запись 20 песен для фирмы «Le Chart* du Mond».

1968, январь – поездка в Мюнхен.

Февраль – март – поездка в Австралию и Индонезию.

Лето – окончание романа «Бедный Авросимов».

21 августа – ввод советских войск в Прагу. Окуджава пишет «Песенку про старого гусака».

1969, апрель – июнь – «Бедный Авросимов» в журнале «Дружба народов».

Май – живет с женой в Доме творчества писателей в Ялте. Пишет письма младшему сыну, из которых впоследствии составит детскую повесть «Прелестные приключения». Повесть «Как с иголочки» в журнале «Кодры» (Кишинев).

Сентябрь – премьера спектакля «Вкус черешни» по пьесе Агнешки Осецкой с песнями Окуджавы на ее стихи в его переводах.

Октябрь – поездка в Ереван в составе группы авторов журнала «Дружба народов». Выступление в Доме ученых.

Осень – работа над повестью «Похождения Шипова, или Старинный водевиль».

Декабрь – работа над песней «Мы за ценой не постоим» для фильма «Белорусский вокзал».

1970, весна – выход книги «Два романа» («Бедный Авросимов» и «Фотограф Жора») в издательстве «Посев».

17июля – объяснение оргсекретарю СП СССР В. Ильину о передаче на Запад повести «Фотограф Жора».

26 июля – письмо в партком СП СССР с вопросом о причине запрета на публикации и выступления.

Осень – подписание коллективного письма в защиту А. Твардовского, снятого с поста главного редактора журнала «Новый мир». Песня для фильма В. Мотыля «Белое солнце пустыни».

1971, конец марта – поездка в Таджикистан, знакомство с легендарным футболистом Э. Стрельцовым.

Сентябрь – поездка на фестиваль «Забайкальская осень» в Читу. Премьера «Глотка свободы» в Читинском драматическом театре.

Декабрь – «Похождения Шипова» в журнале «Дружба народов», «Бедный Авросимов» (под названием «Глоток свободы») выходит в серии «Пламенные революционеры» (Москва, «Политиздат»).

1972, 18 февраля – знакомство с Генрихом Беллем в доме Льва Копелева и Раисы Орловой.

Февраль – отказ встретиться с американским певцом Дином Ридом во время его московских гастролей.

Май – вызов в партком Союза писателей с требованием опубликовать покаянное письмо в связи с зарубежными публикациями. Решительный отказ Окуджавы от публичных покаяний.

1 июня – Окуджава исключен из партии решением парткома Московской писательской организации.

Июль – письмо Е. Евтушенко секретарю МГК КПСС В. Гришину и личная встреча с ним. Гришин сообщает о решении «ограничиться выговором» в отношении Окуджавы.

Октябрь – Окуджава встречается в «Литературной газете» с А. Чаковским и получает предложение опубликовать заявление о своей непричастности к зарубежным публикациям.

18 ноября – «Литературная газета» публикует заявление Окуджавы, написанное В. Максимовым, о том, что зарубежные публикации осуществлялись без его ведома.

1973, весна – переезд в квартиру в Безбожном (ныне Протопоповском) переулке. После долгого перерыва написаны две новые песни: «Старинная солдатская песня» и «Батальное полотно».

Лето – выход первого диска-миньона «Песни Булата Окуджавы» (записи с парижской пластинки). Работа над романом «Путешествие дилетантов».

1974, лето – на студии «Мелодия» начата работа над диском-гигантом песен Окуджавы (составитель – Л. Шилов). Работа над песнями к фильмам «Приключения Буратино» и «Соломенная шляпка». Закончена первая книга «Путешествия дилетантов».

1975, 11 апреля – выступление в Доме-музее Чехова.

Весна – работа над песнями к фильму В. Мотыля «Звезда пленительного счастья».

Октябрь – руководство поэтическим семинаром на Шестом Всесоюзном совещании молодых писателей в Софрине.

1976, апрель – выступление на двадцатилетнем юбилее театра «Современник».

Сентябрь – октябрь – первая книга «Путешествия дилетантов» в журнале «Дружба народов».

1977, февраль – участие в съемках фильма Д. Асановой «Ключ без права передачи».

1978, октябрь – ноябрь – вторая книга «Путешествия дилетантов» в «Дружбе народов».

Декабрь – выход второго диска-гиганта «Песни Булата Окуджавы».

1979, февраль – разгром альманаха «Метрополь», в котором участвовали большинство друзей Окуджавы.

Март – выступление в Нью-Йорке. Полемика вокруг Окуджавы в газете «Новое русское слово» (М. Поповский, Н. Коржавин, Б. Парамонов). Начало работы над романом «Свидание с Бонапартом».

Июнь – концерты в Тольятти (с Ю. Визбором).

Октябрь – поездка в Тбилиси.

1980, 25 июля – смерть В. Высоцкого.

26 декабря – участие в концерте памяти Высоцкого в ДК «Прожектор».

1981, 3 апреля – знакомство с филологом и певицей Натальей Горленко.

31 октября – последний показ спектакля «Владимир Высоцкий» в театре на Таганке. Попытка Окуджавы защитить спектакль от запрета (вместе с Н. Эйдельманом, Б. Можаевым и Ю. Карякиным).

Ноябрь – гастроли во Франции.

1982, апрель – поездка в Тбилиси.

Лето – работа над песней для фильма «Нас венчали не в церкви» («Любовь и разлука»).

1983, февраль – поездка в Тбилиси, выступления в агентстве «Грузинформ» и университете.

Весна – окончание романа «Свидание с Бонапартом».

5 июля – Ашхен Налбандян умирает от инфаркта.

Июль – сентябрь – «Свидание с Бонапартом» в «Дружбе народов».

Осень – начало реставрации Арбата и превращение его в пешеходную зону, несмотря на резкие и многократные протесты Окуджавы.

1984, 15–16 февраля – концерты в Туле.

Март – съемки в фильме «Законный брак».

Апрель – концерт в Протвине.

Май – Окуджава отказывается подавать документы на орден «Знак Почета».

15 июня – чествование Окуджавы в ДК имени Горбунова,

организованное московским КСП, с участием Н. Эйдельмана, Ю. Кима, М. Жванецкого, Т. и С. Никитиных, Ф. Искандера и младшего сына Окуджавы, впервые аккомпанирующего ему на рояле.

Лето – выход «Избранного» (Москва, «Советский писатель»).

Сентябрь – вручение ордена Дружбы народов (Окуджава не явился получать его).

21 октября – гастроли в Севастополе (с Аркадием Аркановым, Александром Ткаченко и Натальей Горленко).

1985, апрель – начало «перестройки» в СССР. Окуджава относится к приходу Михаила Горбачева с осторожным оптимизмом.

Июль – гастроли в Харькове.

Август – язва двенадцатиперстной кишки, месяц в больнице.

Ноябрь – концерты в Иркутске.

1986, лето – турне с бардами по СССР под лозунгом «Авторская песня на марше мира»: Москва (Лужники), Саратов, Горький, Челябинск, Свердловск.

Осень – выход третьего диска-гиганта «Новые песни».

Декабрь – гастроли в Нью-Йорке.

1987, весна – получение дачи в Переделкине (пос. Мичуринец).

Март — поездка в Париж и Берлин, встреча с Л. Копелевым и Р. Орловой.

Октябрь – ноябрь – турне по ФРГ (вместе с О. Митяевым и К. Тарасовым).

1988, январь – гастроли в Израиле (Тель-Авив, Беэр-Шева).

Март – месяц в больнице (обострение язвы).

Декабрь – гастроли во Франции (Париж, Гренобль).

1989, февраль – вступление в литературное сообщество «Апрель» («Писатели в поддержку перестройки»).

Октябрь – поездка в Токио.

Декабрь – участие в сборнике «Весть» (повесть «Похождения секретного баптиста»).

1990, 18 января – дебош членов общества «Память» во время заседания «Апреля» в ЦДЛ.

Май – поездка в Германию.

Июль – выступления в летней школе Норвичского университета. Присуждение почетной степени доктора филологических наук (вместе с Ф. Искандером).

Сентябрь – гастроли в Швеции.

1991, май – поездка в США. Ухудшение самочувствия. Операция на сердце в Лос-Анджелесе.

Август – путч в Москве.

Декабрь – Беловежские соглашения, распад СССР.

1992, июнь – гастроли в Польше.

Ноябрь — гастроли в Эстонии.

Декабрь – 13 концертов в Израиле.

1993, март – гастроли в Эстонии.

Апрель – поездка в Испанию.

Май — поездка в Польшу.

Сентябрь – октябрь – роман «Упраздненный театр» в «Знамени».

3–4 октября – парламентский кризис в России, разрешившийся обстрелом здания парламента и арестом большинства оппозиционеров (выпущенных в следующем году).

4 октября – Окуджава подписывает «письмо сорока двух», поддерживающее силовые действия власти против оппозиции. Травля Окуджавы в коммунистической и национал-патриотической прессе, усугубившаяся после его интервью газете «Подмосковные известия».

Ноябрь – демонстрация протеста националистической организации «Белая Русь» перед концертом Окуджавы в Минске.

Декабрь – поездка в Швецию на Нобелевский концерт-фестиваль в Стокгольме.

1994, январь – средиземноморское турне с группой писателей.

Февраль — гастроли в Германии.

9 мая – юбилейный вечер в театре И. Райхельгауза «Школа современной пьесы».

Сентябрь – гастроли в США (Бостон, Лос-Анджелес).

Октябрь – участие в фестивале русской музыки в Париже.

Декабрь – Букеровская премия за роман «Упраздненный театр».

1995, февраль – гастроли в Риге.

Апрель – шесть концертов в Израиле.

Июнь – выступление в зале ЮНЕСКО (Париж).

Сентябрь – гастроли в Германии (Берлин, Дрезден).

Октябрь – гастроли в Чехии (Брно, Прага).

1996, октябрь – гастроли в Стокгольме.

Ноябрь – работа над циклом «Исторические анекдоты».

1997, 11 января – смерть старшего сына Окуджавы Игоря.

Май – поездка в Германию и Францию.

15 мая – последняя встреча с Львом Копелевым.

16 мая – отъезд в Париж.

4 июня – с воспалением легких перевезен в госпиталь в Кламаре под Парижем.

11 июня – принимает крещение под именем Иоанн.

12 июня – умер в госпитале.

17 июня – прощание с Окуджавой в театре Вахтангова на Арбате.

18 июня – похороны на Ваганьковском кладбище.

1998, август – открытие Дома-музея Окуджавы в Переделкине.

2002, 8 мая – открытие памятника Булату Окуджаве у дома 43 на Арбате.

ПЕСНИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ[1]

1943

Нам в холодных теплушках не спалось (не сохранилась)

1946

Неистов и упрям…

1956

На Тверском бульваре

1957

Песенка о Леньке Королеве

Песенка о Ваньке Морозове

Песенка о солдатских сапогах

Полночный троллейбус

Сентиментальный марш

Песенка о московском муравье-1 («Не тридцать лет, а триста лет»)

«Эта женщина! Увижу и немею…» (по др. сведениям, 1947)

Песенка о петухах-1 («Всю ночь кричали петухи.»)

«А мы швейцару: отворите двери!»

Песенка о медсестре Марии

1958

Песенка об Арбате

Песенка о комсомольской богине

Надя-Наденька

«Не бродяги, не пропойцы.»

Песенка о московском муравье-2 («Мне нужно на кого-нибудь молиться»)

Веселый барабанщик (позже использована в кинофильме «Друг мой Колька», музыка Л. Шварца)

«Над синей улицей портовой.»

Песенка о голубом шарике

Арбатский дворик («А годы проходят, представьте»)

Арбат беру с собою «Горит пламя, не чадит.»

До свидания, мальчики

Дежурный по апрелю

1959

Песенка о моей жизни

«Ах, война! Она не год еще протянет.»

«В саду Нескучном тишина.»

Песенка о Надежде Черновой

Ситцевые женщины

«И когда удивительно близко.»

«Ты в чем виновата?»

Море черное
Бумажный солдат
Песенка о белой крови Часовые любви
«Что нужно муравью, когда он голоден?..»
Песенка о моей душе
1960
«Ах ты, шарик голубой.»
Девочка по имени Отрада
Песенка веселого солдата
«Вот счастливый человек.»
Песенка о дураках («Вот так и ведется на нашем веку.»)
Черный «мессер»
Вот так она любит меня
«Десять тысяч дорог и тревог.»
Песенка о присяге
Часики
«Маленькая женщина стоит у окна.»
Чудесный вальс
Мартовский снег
Главная песенка
«Не верь войне, мальчишка.»
«Не клонись-ка ты, головушка.»
Три сестры
Песенка про петухов-1 («Сладко спится на майской заре»)
По Смоленской дороге
Ваше величество, женщина
Четыре года
Шел троллейбус по улице
Старый пиджак
«Версты, версты.» (для кинофильма «Последние залпы», музыка М. Вайнберга)
1961
«Ах, трубы медные гремят.»
Песенка о старом, усталом, больном короле
«Время идет, хоть шути – не шути.»
Живописцы
«На мне костюмчик серый-серый.»
«Он, наконец, явился в дом.»
Песенка о пехоте
«Разлюбила меня женщина.»
Песенка о моей гитаре
Матушка, не плачь по сыну
«Над морем, над сушей» (для кинофильма «Друг мой Колька», музыка Л. Шварца)

1962

Ночной разговор

«Какая глупая игра.»

«Побойся Бога, говорит, побойся Бога.»

Песенка о московском трамвае

Песенка про черного кота

«Песенка о ночной Москве» *1963*

«В барабанном переулке…»

Старый причал (для кинофильма «Цепная реакция», музыка В. Гевиксмана)

Песенка о моряках (для кинофильма «Шурка выбирает море»)

Нас море ждет (для кинофильма «Шурка выбирает море»)

Песня Павлинки (для кинофильма «Трое суток после бессмертия»)

1964

А все-таки жаль…

Ленинградская музыка

Капли датского короля (позже использована в кинофильме «Женя, Женечка и „катюша“», музыка И. Шварца)

Молитва («Молитва Франсуа Вийона», текст)

«Плывут дома, как корабли» (для кинофильма «Возвращенная музыка»)

«Пускай твердят иные остряки.» (для кинофильма «Возвращенная музыка»)

1965

Песенка о московском метро

Песенка старого шарманщика

1966

Прощание с новогодней елкой

Прогулка по ночной

Варшаве в дрожках

Прощание с Польшей

1967

Дальняя дорога

Мой город засыпает

Старинная студенческая песня

«Ваше благородие, госпожа разлука…» (для кинофильма «Белое солнце пустыни», музыка И. Шварца)

1968

Грузинская песня

Мастер Гриша

Песенка про старого гусака

1969

Песенка о Моцарте

Пани-панове (из Агнешки Осецкой)

«Нам парни говорят такие речи.» (из Агнешки Осецкой)

«Там, за седьмой горой.» (из Агнешки Осецкой)

«К чему нам быть на „ты“…» (из Агнешки Осецкой)

Арбатский романс

Песенка о московском трамвае

Старый флейтист

1970

Мы за ценой не постоим (для кинофильма «Белорусский вокзал»)

Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину

1971

«Здравствуйте, слоны…»

«А годы уходят, уходят…» (для кинофильма «Расскажи мне о себе»)

1972

Вариации на тему «Чудесного вальса» («Заезжий музыкант.»)

Затихнет шрапнель (для кинофильма «Дела давно минувших дней», музыка И. Шварца)

«Красотки томный взор.» (для кинофильма «Станционный смотритель», музыка И. Шварца)

1973

Батальное полотно Старинная солдатская песня

Песня красноармейца (для кинофильма «Кортик»)

Песенка про море (для кинофильма «Капитан», музыка И. Шварца)

1974

«А мы с тобой, брат, из пехоты.» (для кинофильма «От зари до зари», музыка В. Левашова)

Кабинеты моих друзей

Проводы юнкеров («Наша жизнь – не игра.»)

Песня кавалергарда (для кинофильма «Звезда пленительного счастья», музыка И. Шварца)

Песенка чечеточника (для кинофильма «Последнее лето детства», музыка Е. Глебова)

9 песен для кинофильма «Соломенная шляпка» (музыка И. Шварца)

15 песен для кинофильма «Золотой ключик» (музыка А. Рыбникова)

16 песен к спектаклю «Мерси, или Старинный водевиль»

1975

Я пишу исторический роман Арбатский романс

Пожелание друзьям («Давайте восклицать.»)

Большая перемена («Долгий звонок соловьем пропоет в

тишине.»)

Песня московских ополченцев

1976

Я вновь повстречался с Надеждой

«В нашем старом саду» (для кинофильма «Последняя жертва», музыка И. Шварца)

Цирк (для кинофильма «Эквилибрист», музыка А. Рыбникова)

1977

«Все поразъехались давным-давно.»

«Не верю в Бога и в судьбу» (для кинофильма «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», музыка И. Шварца).

1979

Еще один романс

«Не будем хвастаться, что праведно живем.»

«Солнышко сияет, музыка играет.»

1980

О Володе Высоцком

Блиндажи той войны (для кинофильма «Вторая весна», музыка И. Шварца)

Николай нальет (для кинофильма «Лес», музыка И. Шварца)

1982

Песенка про дураков-2 («Антон Палыч Чехов однажды заметил.»)

Римская империя

Первое послевоенное танго («Всему времечко свое.»)

Парижская фантазия

Пиратская лирическая («В ночь перед бурею на мачте.»)

Любовь и разлука (для кинофильма «Нас венчали не в церкви», музыка И. Шварца)

«Есть муки у огня.» (для кинофильма «Оставить след»)

«Как наш двор ни обижали.»

«Я выселен с Арбата…»

1983

Дерзость, или Разговор перед боем

Примета («Если ворон в вышине.»)

Музыкант

Песенка о молодом гусаре

1984

Второе послевоенное танго («Слетались девочки в наш двор.»)

Мой почтальон

«Стать богатеем иной норовит.»

Романс Книгиной (для кинофильма «Невероятное пари», музыка И. Шварца)

4 песни для телефильма «Капитан Фракасс» (музыка И.

Шварца)

1985

«Все глуше музыка души.»

«Быстро молодость проходит.»

«В день рождения подарок.»

«Поздравьте меня, дорогая.»

«Ну чем тебе потрафить, мой кузнечик?»

Вилковская фантазия (Дунайская фантазия)

«Век двадцатый явился спасателем.»

Гимн уюту

«Все глуше музыка души.»

Счастливый жребий (для кинофильма «Эта женщина в окне»)

Две дороги (для кинофильма «Эта женщина в окне»)

1988

«Ни золота и ни хлеба.»

«На Сретенке ночной.»

«Совесть, благородство и достоинство.»

1996

Отъезд

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

СОЧИНЕНИЯ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Подробные библиографии Булата Окуджавы публиковались в России неоднократно. Сошлемся на самые подробные и тщательные, включающие его интервью, письма и литературу о нем:

Окуджава Булат Шалвович: [Библиогр. 1945–1993] / Сост. И. В. Ханукаева // Рус. писатели. Поэты: (Совет. период). Библиогр. указ. Т. 16. СПб., 1994. С. 180–275.

Булат Шалвович Окуджава. Библиография / Сост. А. Е. Крылов, В. Ш. Юровский // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277).

Ниже даются ссылки только на основные публикации художественных текстов Окуджавы и те литературоведческие и мемуарные работы о нем, которые кажутся автору наиболее принципиальными.

Лирика. Калуга: Изд-во газ. «Знамя», 1956.

Острова. Лирика. М.: Советский писатель, 1959.

Чангмарин К.-Ф. Песни Панамы / Пер. и предисл. Б. Окуджавы. М.: Издательство иностранной литературы, 1963.

Веселый барабанщик. Книга стихов. М.: Советский писатель, 1964.

По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964.

Глоток свободы. Пьеса в 12 картинах с эпилогом. М.: ВУОАП, 1966.

Март великодушный. М.: Советский писатель, 1967.

Фронт приходит к нам. М.: Детская литература, 1967.

Два романа («Глоток свободы», «Фотограф Жора»). Франкфуртна-Майне: Посев, 1970.

20 песенок для голоса и гитары. Краков: Польское муз. изд-во, 1970.

Прелестные приключения. Тбилиси: Накадули, 1971.

Арбат, мой Арбат. Стихи и песни. М.: Советский писатель, 1976.

65 песен / Музыкальная запись, ред., сост. В. Фрумкина. Т. 1–2. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1980–1986.

Стихотворения. М.: Советский писатель, 1984.

Посвящается Вам. М.: Советский писатель, 1988.

Избранное. Стихотворения. М.: Московский рабочий, 1989.

Песни Булата Окуджавы. Мелодии и тексты / Сост. и авт. вступ. ст. Л. Шилов. М.: Музыка, 1989 (музыкальный материал записан А. Колмановским с участием автора).

Капли датского короля. Сценарии, песни для кино. М.: ВПТО «Киноцентр», 1991 (сост. и прим. В. И. Босенко).

Милости судьбы. Новая книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1993.

Частная жизнь Александра Сергеича // Альманах «Киносценарии». 1995. № 4 (в соавт. с О. В. Арцимович).

Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: ПАН, 1996.

Зал ожидания. Стихи. Нижний Новгород: Деком, 1996.

«Я никому ничего не навязывал…»: [Ответы на записки во время публичных выступлений 1961–1995 гг.] / Сост. А. Петраков. М.: Кн. маг. «Москва», 1997 (Б-ка журн. «Вагант-Москва». Вып. 205–213).

Стихотворения (Большая серия «Библиотеки поэта»). СПб.: Академический проект, 2001.

Сочинения. Т. 1–9. Екатеринбург: У-фактория, 2001–2004.

Упраздненный театр. Роман. М.: Зебра-Е, 2005.

Арбат, мой Арбат. Главы из киноповести // Что читать. 2008. № 1.

ЛИТЕРАТУРА О БУЛАТЕ ОКУДЖАВЕ

Абельская Р. Ш. Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности. Автореф. канд. дис. Екатеринбург, 2003.

Аннинский Л. А. Булат Окуджава: «Матушка, поплачь по сыну». – В кн.: «Век мой, зверь мой». Иркутск, 2004.

Аннинский Л. А. Барды. Иркутск, 2005.

Белая Г. А. Ценность простых истин // Аврора. 1985. № 12.

Богомолов Н. А. Булат Окуджава и массовая культура. Так ли просты стихи Окуджавы? – В кн.: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова. М., 2004.

Бойко С. С. Поэзия Булата Окуджавы как целостная художественная система. Канд. дис. М.: МГУ, 1999.

Булат Окуджава: его круг, его век. Материалы Второй международной научной конференции. М., 2004.

Встречи в зале ожидания. Воспоминания о Булате / Сост. Я. Гройсман. Нижний Новгород, 2003.

Гизатулин М. Р. Булат Окуджава: Из самого начала. М., 2008.

Гизатулин М. Р. Его университеты. М., 2003.

Голос надежды. Новое о Булате Окуджаве. Альманах. Вып. 1–4. М., 2004–2008.

Городницкий А. М. След в океане. Петрозаводск, 1993.

Дубшан Л. С. О природе вещей. – В кн.: Булат Окуджава. Стихотворения. СПб., 2001.

Живописцева И. В. Опали, как листья, десятилетья… СПб., 1998.

Живописцева И. В. О Галке, о Булате, о себе… М., 2006.

Жолковский А. К. Рай, замаскированный под двор. Заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы. – В кн.: *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.

Ким Ю. Ч. Однажды Михайлов. М., 2004.

Крылов А. Е. Мои воспоминания о мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005.

Крымова Н. А. Свидание с Окуджавой // Дружба народов. 1986. № 5.

Кулагин А. Высоцкий и другие. Сб. статей. М., 2002.

Куллэ В. А. Окуджава как фактор влияния (http://www.liter.net/=/Kulle/brokudzhava.htm)

Лиснянская И. Л. Хвастунья. М., 2006.

Миры Булата Окуджавы. Материалы Третьей международной научной конференции. М., 2007.

Назаренко М. А. Прогулки фрайеров. Историческая

тетралогия Булата Окуджавы как целое (к постановке проблемы). – В кн.: Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. IV. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 2003.

Новиков В. И.Булат Окуджава. – В кн.: Авторская песня. М., 2000.

Огнев В. Ф. Амнистия таланту. М., 2004.

Памяти Булата Окуджавы. Подборка материалов (В. Куллэ, З. Казбек-Казиев, М. Чудакова, В. Берестов, Э. Котляр, М. Айзенберг, Б. Ахмадулина, В. Мотыль, И. Шварц, Г. Померанц, Г. Кнабе, Н. Матвеева, свящ. А. Борисов, В. Уфлянд, Ю. Ким, Э. Елигулашвили, Е. Скульская, М. Федотов, К. Ваншенкин, Н. Петров, В. Некрасов, А. Смирнов) // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277).

Рассадин С. Б. Книга прощаний. Воспоминания о друзьях и не только о них. М., 2004.

Розенблюм О. М. Раннее творчество Булата Окуджавы: опыт реконструкции биографии. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2005.

«Свой поэтический материк.». Научные чтения, посвященные 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М., 1999.

Семенова Е. Песни Б. Окуджавы: проблемы восприятия (http://kogni. narod.ru/e_sem.htm)

Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. Материалы Первой международной научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Б. Окуджавы. М., 2001.

Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. Работы разных лет. Магадан, 1999.

Шилов Л. А. Голоса, зазвучавшие вновь. Заметки звукоархивиста-шестидесятника. М., 2004.

Эдлис Ю. Четверо в дубленках и другие фигуранты. М., 2003.

notes

Примечания

1

Составлено Григорием Симаковым.